БРОНГАУЗЪ-ЕФРОНЪ.

БИБЛІОТЕКА САМООБРАЗОВАНІЯ.

Подъ ред. проф. Л. А. САККЕТТИ.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНІЕ.

Основы музыкально-теоретическихъ знаній.

Составилъ А. И. Пузыревскій.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
1903.

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 8 Ноября 1903 г.

Типографія Акц. Общ. Брокгаузъ-Ефронъ. Прачешный пер., № 6.

ПРЕДИСЛОВІЕ.

По плану редакціи «Вѣстника и Библіотеки Самообразованія» предполагалось, что настоящее приложеніе обниметъ эстетику, теорію и исторію музыки.

При выполненіи этой задачи выяснилось, что она слишкомъ широка для одной книжки: при включеніи въ одну книжку какъ теоріи, такъ и исторіи музыки, нельзя дать сколько-нибудь обстоятельныхъ свѣдѣній ни по той, ни по другой. Въ виду этого редакція рѣшилась посвятить настоящее приложеніе одной только теоріи музыки, изложивъ ее въ формѣ, придающей ей характеръ самоучителя въ дѣлѣ музыкальнаго образованія. По исторіи же музыки редакція надѣется дать со временемъ особое приложеніе къ «Вѣстнику и Библіотекѣ Самообразованія».

Что касается эстетики, то въ музыкѣ ея законы приложимы, главнымъ образомъ, къ строенію музыкальныхъ формъ, соотвѣтственно чему она и включена въ обзоръ послѣднихъ (четвертый отдѣлъ настоящаго приложенія).

Предлагая вниманію читателей «Основы музыкально-теоретическихъ знаній», какъ пособіе при музыкальномъ самообразованіи, считаемъ нужнымъ предпослать ему нѣсколько словъ о музыкальномъ самообразованіи вообще.

Музыкой можно заниматься въ качествѣ композитора, исполнителя (какъ по профессіи, такъ и въ качествѣ любителя), педагога или, наконецъ, изучать ее какъ отрасль искусства съ точекъ зрѣнія эстетика, историка или критика. Но какъ ни разнообразны всѣ эти виды занятій музыкою, какъ ни различны характеръ и объемъ спеціальныхъ познаній для каждаго изъ нихъ, всѣ они объединяются однимъ,

такъ называемымъ общимъ музыкальнымъ образованіемъ, которое прежде всего облегчаетъ выборъ той или другой спеціальности, а затѣмъ и обезпечиваетъ большую успѣшность спеціальныхъ занятій.

Подъ обще-музыкальнымъ образованіемъ обыкновенно подразумѣваютъ умѣніе читать ноты голосомъ или на какомъ-нибудь инструментѣ и по преимуществу на фортепіано, которому доступна вся безъ исключенія вокальная и инструментальная музыкальная литература, а затѣмъ умѣніе дать себѣ обстоятельный отчетъ по отношенію къ гармоническому складу читаемаго произведенія (если оно многоголосное) и конструкціи его формы.

Насколько спеціальныя занятія музыкой въ томъ или другомъ направленіи, обыкновенно сопряженныя со многими, разнообразными и часто, для каждаго отдѣльнаго лица, совершенно особыми практическими упражненіями, невозможны безъ руководителя, въ которомъ одинъ нуждается больше, а другой меньше, настолько основныя теоретическія познанія, въ объемѣ только-что указанныхъ требованій, вполнѣ могутъ быть пріобрѣтены самостоятельно, по книгѣ.

Настоящее приложеніе и составляетъ собраніе такихъ именно свѣдѣній подъ общимъ заглавіемъ: «Основы музыкально-теоретическихъ знаній», раздѣленныхъ на пять отдѣловъ: 1) элементарная теорія музыки; 2) гармонія; 3) контрапунктъ; 4) о формахъ музыкальныхъ сочиненій и 5) органика, которыя и составляютъ полный теоретическій курсъ, входящій въ составъ общаго музыкальнаго образованія.

Къ изученію элементарной теоріи можно приступить безъ всякой предварительной подготовки; она начинается съ изложенія всѣхъ необходимыхъ знаній для чтенія нотъ, но она не научаетъ играть на инструментѣ, такъ какъ для этого, кромѣ ученія о нотописаніи, необходимы еще и спеціальныя упражненія, т.-е., такъ сказать, гимнастика пальцевъ, что уже совершенно выходитъ изъ программы элементарной теоріи и составляетъ спеціальный курсъ, т.-е. школу игры на томъ или другомъ инструментѣ. Вся же остальная часть какъ элементарной теоріи, такъ и прочихъ музыкально-теоретическихъ предметовъ не имѣетъ никакого отношенія къ техникѣ игры. А между тѣмъ неумѣніе играть ни на какомъ инструментѣ, хотя бы настолько, чтобы, безъ

претензій на всякую виртуозность, умѣть проигрывать всѣ примѣры и образцы, приводимые въ теоретическомъ курсѣ, будетъ большимъ тормозомъ для успѣшнаго усвоенія такого курса и особенно двухъ послѣднихъ его отдѣловъ, которые требуютъ даже значительнаго умѣнія играть и именно на фортепіано. Поэтому очень плохо играющимъ на этомъ инструментѣ слѣдуетъ рекомендовать или усерднѣе заняться развитіемъ техники, хотя бы и не по строгимъ правиламъ школы, а практически, напр. путемъ возможно бо́льшаго чтенія нотъ въ двѣ и особенно въ четыре руки, или постараться найти себѣ сотрудника, который могъ бы проигрывать все необходимое.

Затѣмъ надо замѣтить, что для болѣе или менѣе серьезнаго изученія музыки, даже съ преобладаніемъ теоретическаго характера такого изученія, необходимъ развитой музыкальный слухъ, который можетъ совершенствоваться только подъ вліяніемъ дѣйствительныхъ, реальныхъ звуковъ, а не воображаемыхъ или воспринимаемыхъ глазомъ. Беззвучно заниматься музыкой и ея теоріей, это значитъ пріобрѣтать мертвый, ни къ чему не приложимый матеріалъ, загромождать объемъ своихъ знаній совершенно ненужными свѣдѣніями.

Указанія о систематическомъ развитіи музыкальности въ дѣтскомъ возрастѣ, совершенно приложимыя къ занятіямъ и со взрослыми, никогда не изучавшими музыки, можно найти въ моей брошюрѣ, озаглавленной «Пѣніе въ семейномъ воспитаніи», 49 и 50 выпуски «Энциклопедіи семейнаго воспитанія и обученія». Изд. Родительскаго Кружка при Педагогическомъ Музеѣ В. Уч. Завед. въ Спб. Болѣе подробное изслѣдованіе представляетъ трудъ г. Майкапора, «Музыкальный слухъ», изданіе Юргенсона.

Вторая половина курса элементарной теоріи, а именно ученіе о гаммахъ и интервалахъ, къ нотописанію, а, слѣдовательно, и къ ноточтенію, не относится и составляетъ преддверіе къ гармоніи, которая, представляя собою ученіе о строеніи и сочетаніи аккордовъ, требуетъ, конечно, и слухового знакомства съ разнохарактерной звучностью какъ отдѣльныхъ аккордовъ, строющихся всегда по гаммамъ и составленныхъ изъ интерваловъ, такъ и съ различными впечатлѣніями отъ сочетанія тѣхъ или другихъ изъ нихъ. Поэтому въ курсѣ элементарной теоріи необходимо обратить особенное вниманіе на самое тщательн

усвоеніе гаммъ и интерваловъ въ теоретическомъ и слуховомъ отношеніи, такъ какъ это обезпечитъ болѣе успѣшное изученіе отдѣловъ гармоніи и контрапункта. На этихъ главахъ элементарной теоріи лучше остановиться дольше: какъ можно больше играть и пѣть собственнымъ голосомъ, какъ бы плохъ онъ ни былъ, всѣ гаммы и интервалы, а въ различные характеры звучности послѣднихъ вслушиваться настолько тщательно, чтобы умѣть ихъ даже отгадывать, когда играетъ ктонибудь другой. Но и тутъ лучшимъ учителемъ является голосъ, контролирующій и развивающій слухъ.

О слуховыхъ упражненіяхъ см. въ моей брошюрѣ «Значеніе и практическій способъ изученія главнѣйшихъ отдѣловъ элементарной теоріи музыки». Изд. П. Юргенсона, Москва, 1896 г.

При изученіи отдѣла гармоніи весьма полезно, кромѣ помѣщенныхъ въ текстѣ примѣровъ и образцовъ, какъ можно больше проигрывать такихъ сочиненій, въ которыхъ преобладаетъ хоральный характеръ. Лучшимъ матеріаломъ для этого являются разные сборники хораловъ, собранія нетрудныхъ хоровъ, которыхъ существуютъ цѣлыя массы въ нѣмецкихъ изданіяхъ, православная духовная музыка и т. п. Само собою разумѣется, что при выборѣ такихъ пособій лучше всего посовѣтоваться съ кѣмъ-нибудь изъ компетентныхъ въ музыкальномъ дѣлѣ лицъ, чтобы предохранить себя отъ безграмотно написанной музыки *).

Контрапунктъ представляетъ уже настолько высокую ступень музыкально-теоретическихъ знаній, что предполагаетъ элементарныя слуховыя упражненія оконченными; для него важно культивированіе слуха и вкуса въ извѣстномъ направленіи, а это лучше всего достигается опять-таки практически, т.-е. путемъ проигрыванія соотвѣтствующаго матеріала. Лучшими художественными образцами строгаго стиля служатъ произведенія средневѣковыхъ композиторовъ, изъ которыхъ въ продажѣ легче найти сочиненія Палестрины, Орландо-Лассо, Аллегри и друг. (напр., въ серіи отдѣльныхъ нумеровъ подъ общимъ заглавіемъ «Musica divina» и «Musica sacra»). Лучшими представителями

---

*) Пособіемъ можетъ служить моя книга, «Изученіе аккордовъ по слуху и голосомъ». Изд. П. Юргенсона.

контрапункта въ свободномъ стилѣ являются Бахъ и Гендель (его только ораторіи и инструментальныя сочиненія).

Отдѣлъ музыкальныхъ формъ требуетъ еще болѣе обширнаго знакомства съ музыкальной литературой. Всѣ типичные образцы и нѣкоторые сборники указаны въ текстѣ. Но это не значитъ, что изучающій долженъ ограничиться только ими: чѣмъ больше просматривается разнообразныхъ сочиненій, какъ по содержанію, такъ и по именамъ авторовъ, тѣмъ разностороннѣе развивается вкусъ и обогащается знакомство съ различнымъ отношеніемъ композиторовъ къ формѣ. Пособіемъ при изученіи послѣдняго отдѣла, посвященнаго обзору человѣческаго голоса и инструментовъ, какъ органовъ музыкальнаго исполненія, служатъ всевозможныя хоровыя и инструментальныя партитуры.

Изъ новѣйшей музыкально-теоретической литературы на русскомъ языкѣ можно рекомендовать слѣдующія сочиненія:

По элементарной теоріи музыки.

Кашкинъ. Учебникъ элементарной теоріи музыки (50 коп.).

Пузыревскій. Значеніе и практическій способъ изученія главнѣйшихъ отдѣловъ элементарной теоріи музыки (30 к.).

Конюсъ. Сборникъ задачъ, упражненій и вопросовъ для практическаго изученія элементарной теоріи музыки (1 р. 50 к.).

Кромѣ того, курсы элементарной теоріи заключаются въ помѣщенныхъ ниже сочиненіяхъ **Маркса, Рубца и Саккетти.**

По гармоніи.

Аренскій. Краткое руководство къ практическому изученію гармоніи (1 р. 50 к.) и сборникъ задачъ къ нему (2 р.).

Ипполитовъ-Ивановъ. Ученіе объ аккордахъ, ихъ построеніи и разрѣшеніи (1 р. 50 к.).

Казбирюкъ. Руководство къ практическому изученію гармоніи съ задачникомъ (все 2 р. 25 к.).

Конюсъ. Пособіе къ практическому изученію гармоніи (упражненія за фортепіано, примѣры гармоническихъ формъ, теоретическія указанія и пр.; 1 р. 25 к.).

Пузыревскій. Изученіе аккордовъ по слуху и голосомъ. (Курсъ 2-го класса сольфеджіо Спб. Консерваторіи; 1 р. 50 к.).

Риманъ. Упрощенная гармонія или ученіе о тональныхъ функціяхъ аккордовъ. **Его же:** Систематическое ученіе о модуляціи, какъ основа ученія о формахъ (1 р. 50 к.).

Римскій-Корсаковъ. Практическій учебникъ гармоніи (1 р. 60 к.).

Рихтеръ. Гармонія.

Чайковскій. Руководство къ гармоніи (1 р. 50 к.).

Кромѣ того, ученіе о гармоніи заключается въ помѣщенныхъ ниже сочиненіяхъ: **Саккетти, Маркса и Рубца** (кратко).

По контрапункту.

Бусслеръ. Строгій стиль. Учебникъ простого и сложнаго контрапункта, имитаціи, фуги и канона въ церковныхъ ладахъ (2 р.). **Его же:** Свободный стиль. Ученіе о контрапунктѣ и фугѣ въ свободномъ стилѣ (1 р. 50 к.).

Рихтеръ. Контрапунктъ.

Ученіе о контрапунктѣ помѣщено также въ нижепоименованныхъ сочиненіяхъ **Саккетти, Рубца и Маркса.**

Ученіе о музыкальныхъ формахъ.

Аренскій. Руководство къ изученію формъ инструментальной и вокальной музыки; въ 2-хъ частяхъ (1 р. 50 к.).

Бусслеръ. Учебникъ музыкальныхъ формъ въ 30-ти задачахъ (2 р.).

Проутъ. Музыкальная форма (изд. еще не окончено). **Его же:** Фуга.

Рихтеръ. Учебникъ фуги.

Кромѣ того, о музыкальныхъ формахъ помѣщено въ приведенныхъ ниже сочиненіяхъ **Саккетти, Маркса и Рубца** (очень кратко).

По инструментовкѣ.

Гевартъ. Новый полный курсъ инструментовки (6 р.).

Гиро. Руководство къ практическому изученію инструментовки (2 р.).

Петровъ. Элементарное руководство къ инструментовкѣ (2 р.).

Сочиненія, заключающія въ себѣ всѣ теоретическія знанія (энциклопедическіе курсы).

Ладухинъ. Краткая энциклопедическая теорія музыки (1 р.).

Марксъ. Всеобщій учебникъ музыки (включаетъ въ себѣ свѣдѣнія по элементарной теоріи, гармоніи, контрапункту, формамъ и инструментовкѣ). Ц. 3 р. 50 к.

Рубецъ. Музыкальная грамматика (свѣдѣнія по тѣмъ же отдѣламъ, но очень краткія).

Саккетти. Краткое руководство къ теоріи музыки (за исключеніемъ инструментовки, включаетъ въ себѣ свѣдѣнія по тѣмъ же отдѣламъ, какъ и всѣ предыдущія, но въ довольно подробномъ изложеніи). 1 р. 50 к.

Полный курсъ теоріи композиціи представляетъ собою сочиненіе **Лобе.** Руководство къ сочиненію музыки (въ нѣсколькихъ частяхъ). 9 р.

ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХЪ ЗНАНІЙ.

I. Элементарная теорія музыки.

Элементарная теорія обнимаетъ ученія объ основныхъ элементахъ музыкальной теоріи, на которыхъ основываются всѣ дальнѣйшіе музыкально-теоретическіе отдѣлы, т.-е. гармонія, контрапунктъ, ученіе о формахъ музыкальныхъ произведеній и инструментовка.

Къ такимъ элементарнымъ ученіямъ относятся слѣдующія:

1) ученія о свойствахъ, системѣ и номенклатурѣ музыкальныхъ звуковъ;

2) ученіе о нотописаніи, т.-е. о нотахъ и всѣхъ, вообще, музыкальныхъ знакахъ и обозначеніяхъ, необходимыхъ для записыванія, а, слѣдовательно, и для чтенія музыкальныхъ произведеній;

3) ученіе о размѣрѣ и ритмѣ, которымъ подчиняется всякое музыкальное произведеніе;

4) ученіе о гаммахъ, составляющихъ основу для сочиненія мелодіи и для образованія аккордовъ; и

5) ученіе объ интервалахъ, т.-е. о двоезвучіяхъ, какъ составныхъ частяхъ аккордовъ.

О музыкальномъ звукѣ и его свойствахъ. Звукомъ, вообще, мы называемъ впечатлѣнія, доступныя органу слуха, т.-е. все, что извѣстнымъ образомъ раздражаетъ слуховые нервы чрезъ посредство барабанной перепонки.

Объясненіе звука, какъ физическаго явленія, даетъ акустика. Для музыки важно только установить разграниченіе звуковъ на музыкальные, которыми именно она и пользуется, и не-музыкальные, не имѣющіе къ ней никакого отношенія.

Музыка пользуется только тѣми музыкальными звуками, которые воспроизводятся человѣческимъ голосомъ и музыкальными инструментами.

Свойства музыкальнаго звука—слѣдующія:

высота (бо́льшая или меньшая степень пронзительности звука),

длительность (способность одного и того же звука продолжаться больше или меньше),

сила (способность быть громкимъ или тихимъ) и

окраска или тембръ (особый характеръ, зависящій отъ конструкціи инструмента).

Высота—свойство постоянное, такъ какъ при ея измѣненіи звукъ становится совершенно другимъ, т.-е. болѣе или менѣе пронзительнымъ.

Сила, длительность и тембръ—свойства перемѣнныя, такъ какъ одинъ и тотъ же звукъ можетъ быть исполненъ громко и тихо, продолжительно и коротко, а также на разныхъ инструментахъ. Въ акустикѣ высота каждаго звука опредѣляется числомъ колебаній, простирающихся отъ нѣсколькихъ десятковъ (звуки очень низкіе) до нѣсколькихъ тысячъ (звуки очень высокіе) въ секунду, а въ музыкѣ—особымъ наименованіемъ.

Музыкальная система. Рядъ всѣхъ, употребляемыхъ въ музыкѣ звуковъ, расположенныхъ въ порядкѣ постепеннаго ихъ повышенія, или пониженія, составляетъ музыкальную систему.

Нагляднѣе всего послѣдованіе звуковъ по музыкальной системѣ представляетъ фортепіанная клавіатура (см. чертежъ на стр. 9). Если играть вправо, не пропуская ни одного чернаго и бѣлаго клавишей, то услышимъ послѣдованіе музыкальныхъ звуковъ по мѣрѣ увеличенія ихъ высоты; если же играть, двигаясь влѣво, то это будетъ движеніе по музыкальной системѣ отъ высокихъ звуковъ къ низкимъ.

Въ музыкальной системѣ звуки слѣдуютъ одинъ за другимъ такъ, что два сосѣдніе звука представляютъ всегда наименьшую разницу по высотѣ, какую можетъ ясно различить нашъ слухъ.

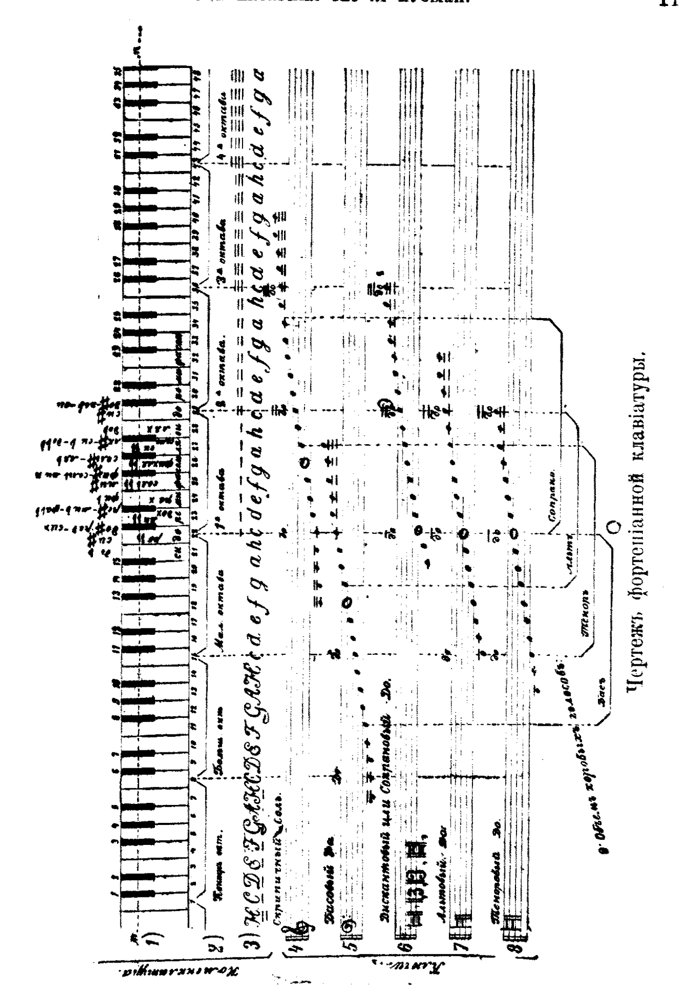
Цѣлый тонъ и полутонъ. Два звука составляютъ промежутокъ въ полутонъ, или находятся на разстояніи полутона, если разница ихъ высотъ такъ мала, что между ними нельзя вставить еще одного промежуточнаго звука.

Чтобы взять два звука на разстояніи полутона на фортепіано, нужно ударить два сосѣдніе клавиша, бѣлый и черный, или два такихъ бѣлыхъ (какъ, напр., №№ 3 и 4, 7 и 8, 14 и 15 и т. д.; см. чертежъ фортепіанной клавіатуры), между которыми нѣтъ чернаго *).

Всѣ звуки въ музыкальной системѣ слѣдуютъ одни за другими по полутонамъ.

Два звука составляютъ промежутокъ въ цѣлый тонъ, или, находятся на разстояніи цѣлаго тона, если разница ихъ высотъ до-

*) Нумера клавишей, приводимые на этой и слѣдующихъ страницахъ, см. на чертежѣ клавіатуры, помѣщенномъ на стр. 9.



Чертежъ фортепіанной клавіатуры.

пускаетъ между ними только одинъ промежуточный звукъ. Цѣлый тонъ состоитъ изъ двухъ полутоновъ.

На фортепіано два звука на разстояніи цѣлаго тона дадутъ два бѣлыхъ клавиша, между которыми есть одинъ черный (напр., №№ 30—31), или два черныхъ, между которыми есть одинъ бѣлый (напр., №№ 23 и 24 изъ ряда черныхъ), или черный и бѣлый, если между ними заключается для промежуточнаго звука еще одинъ клавишъ [напр., №№ 31 (по бѣлымъ) и 23 (по чернымъ)].

Октавные звуки *). Звукъ, лежащій на 12 полутоновъ выше (вправо по клавіатурѣ) или ниже (влѣво по клавіатурѣ) отъ даннаго, будетъ всегда вдвое выше или ниже его. Звукъ, вдвое болѣе высокій или низкій относительно даннаго, называется его **октавнымъ звукомъ** или **октавою** (напр., по клавіатурѣ на бѣлыхъ клавишахъ №№ 17 и 24, 42 и 35 и т. п., на черныхъ клавишахъ №№ 13 и 8, 22 и 27 и т. п.).

На фортепіанной клавіатурѣ, которая представляетъ симметричное чередованіе группъ по двѣ и по три черныхъ клавишей, октавные звуки всегда располагаются одинаково по отношенію къ этимъ группамъ черныхъ; такъ, напр., бѣлые клавиши №№ 9 и 16 даютъ одинаковые звуки, и оба они лежатъ между двумя черными, и т. п. Точно также и два симметричныхъ черныхъ клавиша дадутъ октавные звуки, напр., №№ 7 и 12 изъ ряда черныхъ.

Музыкальная номенклатура. Въ акустикѣ высота звука точно опредѣляется числомъ колебаній въ секунду, въ музыкѣ—**условными названіями**.

Система (способъ и порядокъ) названій музыкальныхъ звуковъ составляетъ **музыкальную номенклатуру**.

Звукъ такой высоты, т.-е. такого числа колебаній, какой даетъ на фортепіано бѣлый клавишъ № 22, лежащій влѣво отъ пары черныхъ, называютъ *до*. Звуки всѣхъ бѣлыхъ клавишей влѣво отъ каждой пары черныхъ (т.-е. №№ 1, 8, 15, 29, 36 и 43), т.-е. всѣ октавные звуки этого *до*, получаютъ то же названіе и будутъ отличаться только вдвое, вчетверо и т. д. большей или меньшей высотою.

Такимъ образомъ, два звука въ октавномъ отношеніи всегда носятъ одинаковыя названія.

Октавные звуки дѣлятъ музыкальную систему на **октавы**. Началомъ для такого дѣленія принято считать звукъ *до*, лежащій на клавіатурѣ почти посрединѣ (бѣлый клавишъ № 22).

Отъ этого *до* вверхъ до каждаго изъ слѣдующихъ *до* идутъ по порядку октавы 1-я или **одночертная**, 2-я или **двучерт-**

*) Значеніе названія «**октавный**» будетъ выяснено немного ниже.

ная, 3-я или трехчертная и т. д., влѣво—малая, большая, контръ-октава, двойная контръ-октава (или субъ-контръ-октава). **См.** чертежъ клавіатуры на стр. 9.

Дѣленіе октавъ на ступени. Каждая октава дѣлится на семь ступеней и заканчивается восьмой, т.-е. октавной (отъ латинскаго слова octo—восемь). Эта восьмая ступень, какъ октавная, носитъ одинаковое названіе съ первой.

Основныя названія семи ступеней октавы (по фортепіано рядъ звуковъ отъ бѣлыхъ клавишей), начиная отъ какого-нибудь *до*, идутъ въ полномъ порядкѣ:

Итальянскія названія: *до* (или Ut), ***ре-ми-фа-соль-ля-си-до.***
Буквенныя латинскія: *C*, *D—E—F—G—A—H—C*.
(См. чертежъ клавіатуры на стр. 9).

Этотъ порядокъ названій ступеней повторяется въ каждой октавѣ.

Такое дѣленіе музыкальной системы на октавы, а октавъ—на ступени, даетъ возможность, при всей массѣ музыкальныхъ звуковъ, ограничиться только семью названіями и точно опредѣлить каждый желаемый звукъ, какой бы онъ ни былъ высоты. Для этого нужно только указать названіе звука и октаву, въ которой онъ лежитъ, напримѣръ, *ре* третьей октавы точно опредѣляетъ только одинъ звукъ и такой высоты, какой даетъ бѣлый клавишъ № 37.

Часто въ теоретическихъ сочиненіяхъ, чтобы не вносить въ текстъ нотъ, звуки обозначаютъ буквенными или слоговыми названіями. Для такого обозначенія приняты слѣдующія условія:

1) Всякая ступень, начиная съ малой октавы, вверхъ, обозначается строчными (малыми) буквами *до*, *ре*, *ми* и т. д. или ***c***, *d*, *e* и т. д.

2) Надъ буквенными обозначеніями ступеней 1-й, 2-й, 3-й и т. д. октавъ ставится соотвѣтствующее число черточекъ сверху, $\overline{\text{ре}}$ или $\overline{d}$—первой октавы, $\overline{\overline{g}}$ или $\overline{\overline{\text{соль}}}$ второй и т. д.

3) Ступени малой октавы обозначаются строчными буквами безъ черточекъ.

4) Всякая ступень, начиная съ большой октавы внизъ, обозначается прописными (большими буквами *C*, *D*, *E* и т. д.): *До*, *Ре*, *Ми* и т. д.

5) Подъ буквами, обозначающими ступени контръ-октавы, ставится одна черточка снизу $\underline{C}$, $\underline{D}$ и т. д. $\underline{\text{До}}$, $\underline{\text{Ре}}$ и т. д.

Такимъ образомъ, слѣдующія обозначенія:

$\underline{\text{До}}$, $\overline{c}$, $\overline{\overline{f}}$, *Ми*, $\overline{\overline{\overline{\text{ре}}}}$, *си* и т. п.

совершенно точно указываютъ не только названные звуки, но и ихъ высоту, т.-е. октаву, въ которой они будутъ звучать, а слѣдовательно и клавишъ на фортепіано, такъ: *До* (подчёркн.) на клавіатурѣ будетъ № 1, $\bar{c}$—№ 22, $\bar{\bar{f}}$—№ 32, *Ми*—№ 10, $\bar{\bar{\bar{ре}}}$—№ 37, *си*—№ 21 (см. чертежъ клавіатуры на стр. 9).

ХРОМАТИЧЕСКІЯ ИЗМѢНЕНІЯ ОСНОВНЫХЪ СТУПЕНЕЙ.

Звуки, лежащіе въ музыкальной системѣ между основными ступенями октавы (получаемые на фортепіано на черныхъ клавишахъ), разсматриваются какъ измѣненія двухъ окружающихъ ихъ основныхъ ступеней и получаютъ свои названія отъ этихъ послѣднихъ такъ: звукъ, лежащій между *до* и *ре*, считается за повышеніе ступени *до* или за пониженіе ступени *ре*.

Въ музыкѣ повышенный звукъ опредѣляется словомъ діэзъ и знакомъ ♯, пониженный словомъ бемоль и знакомъ ♭. Слѣдовательно:

звукъ	между	*до*	и	*ре*	называется	*до* ♯	или	*ре* ♭
»	»	*ре*	-	*ми*	»	*ре* ♯	»	*ми* ♭
»	»	*фа*	-	*соль*	»	*фа* ♯	»	*соль* ♭
»	»	*соль*	-	*ля*	»	*соль* ♯	»	*ля* ♭
»	»	*ля*	-	*си*	»	*ля* ♯	»	*си* ♭

Если повышеніе или пониженіе прекращается и ступень слова становится основною, то это обозначается словомъ бекаръ и знакомъ ♮.

Повышенныя и пониженныя ступени по отношенію къ основнымъ называются хроматически измѣненными, а знаки ♯, ♭ и ♮—хроматическими знаками.

Между основными ступенями *си* и *до*, *ми* и *фа* нѣтъ звуковъ (а на фортепіано клавишей); слѣдовательно, при хроматическомъ измѣненіи этихъ ступеней,

повышеніе	*си*,	т.-е.	*си*♯	приходитъ	къ	звуку	*до*
»	*ми*	»	*ми*♯	»	»	»	*фа*
пониженіе	*до*	»	*до*♭	»	»	»	*си*
»	*фа*	»	*фа*♭	»	»	»	*ми*

Основная ступень и ея хроматическія повышенія или пониженія всегда составляютъ два звука на разстояніи полутона.

Разсматривая хроматическое повышеніе какой-нибудь ступени, какъ ея передвиженіе на полутонъ вверхъ, а пониженіе—какъ передвиженіе на полутонъ внизъ, можно себѣ представить также хроматическое передвиженіе ступени и на два полутона, т.-е. двойное повышеніе и двойное пониженіе.

Двойное повышеніе обозначается словами двойной дiэзъ, или дубль-дiэзъ, и знакомъ × (въ нѣкоторыхъ нотныхъ изданіяхъ иногда встрѣчается ♯♯). Двойное пониженіе обозначается словомъ двойной бемоль, или дубль-бемоль, и знакомъ ♭♭.

Основная ступень и ея двойное повышеніе или пониженіе отстоятъ на разстояніи двухъ полутоновъ или одного цѣлаго тона.

На фортепіанной клавіатурѣ:

до ×	берется на	клавишѣ	соотвѣтств.	ступени	*ре*
ре ×	»	»	»	»	*ми*
ми ×	»	»	»	»	*фа*♯
фа ×	»	»	»	»	*соль*
соль ×	»	»	»	»	*ля*
ля ×	»	»	»	»	*си*
си ×	»	»	»	»	*до*♯
до ♭♭	»	»	»	»	*си*♭
ре ♭♭	»	»	»	»	*до*
ми ♭♭	»	»	»	»	*ре*
фа ♭♭	»	»	»	»	*ми*♭
соль ♭♭	»	»	»	»	*фа*
ля ♭♭	»	»	»	»	*соль*
си ♭♭	»	»	»	»	*ля*

Тройные, четвертные и т. д. дiэзы и бемоли возможны, но не употребительны.

Энгармонизмъ. При помощи хроматическихъ измѣненій основныхъ ступеней можно двѣ сосѣднія ступени, всегда различныя по высотѣ, привести (путемъ повышенія нижней изъ нихъ и пониженія верхней) къ звуку одной и той же высоты, т.-е. къ однозвучію; напр., повы-

шенное *фа* (*фа*♯) и пониженное *соль* (*соль*♭) звучатъ одинаково, т.-е. представляютъ звуки одинаковой высоты.

Такое приведеніе двухъ сосѣднихъ ступеней къ однозвучію называется энгармонизмомъ, а самыя ступени—энгармонически одинаковыми. Въ сущности же энгармонизмъ есть не что иное, какъ переименованіе одного и того же звука.

Счисленіе ступеней по ихъ взаимному отношенію (разстоянію). Разстояніе одной ступени (названія) отъ другой опредѣляется латинскими числительными; такъ, всякую изъ семи ступеней можно принять за первую, по-латыни—прима и отъ нея считать каждую слѣдующую ступень (названіе):

Вторая	ступень,	т.-е. второе	назв.	отъ	примы,	наз.	секунда.
Третья	»	» третье	»	»	»	»	терція.
Четвертая	»	» четвертое	»	»	»	»	кварта.
Пятая	»	» пятое	»	»	»	»	квинта.
Шестая	»	» шестое	»	»	»	»	секста.
Седьмая	»	» седьмое	»	»	»	»	септима.
Восьмая	»	» восьмое	»	»	»	»	октава.
Девятая	»	» девятое	»	»	»	»	нона.
Десятая	»	» десятое	»	»	»	»	децима.
Одиннадцатая	»	» одиннадцатое	»	»	»	»	ундецима.
Двѣнадцатая	»	» двѣнадцотое	»	»	»	»	дуодецима.
Тринадцатая	»	» тринадцатое	»	»	»	»	тредецима.

Остальныя числительныя возможны, но на практикѣ почти не употребляются.

Такимъ образомъ, ступени отсчитываются вверхъ и внизъ; напр., терція отъ *фа* вверхъ будетъ третья ступень, т.-е. третье названіе отъ *фа*, слѣдовательно—*ля*, но терціею отъ *фа* будетъ также и *ля*♭, *ля*♯, *ля*♭♭, *ля*×, такъ какъ всѣ эти звуки остаются все-таки ступенью *ля*, третьею отъ *фа*, но только повышенною, пониженною или дважды повышенною и дважды пониженною. Слѣдовательно, чтобы дать вѣрное численное названіе ступени, нужно обращать вниманіе не на то, на сколько она будетъ лежать близко или далеко (по клавіатурѣ) отъ примы, а на то, которое названіе (по порядку семи основныхъ названій) она будетъ носить отъ этой примы.

Разстоянія одной ступени отъ другой, опредѣляемыя только-что приведенными латинскими числительными, называются интерваломъ, т.-е. секунды, терціи и т. д. суть интервалы отъ ихъ примы. Интервалы нона, децима, ундецима и т. д.—шире октавы и притомъ

нона	получитъ	названіе,	одинаковое	съ секундою,
децима	»	»	»	» терціею,
ундецима	»	»	»	» квартою,
дуодецима	»	»	»	» квинтою,
тредецима	»	»	»	» секстою.

И, дѣйствительно, напр., нона (т.-е. девятая) отъ *ре* вверхъ будетъ *ми* (см. клавіатуру на стр. 9, №№ клавишей 9—17, 23—31 и т. п.), но *ми* будетъ и секундою отъ *ре*, только въ предѣлѣ октавы (см. клавіатуру, №№ клавишей 9—10, 23—24 и т. п.). Слѣдовательно, нону можно назвать секундой черезъ октаву. На этомъ же основаніи:

децима	называется	терціею	черезъ	октаву,
ундецима	»	квартою	»	»
дуодецима	»	квинтою	»	» и т. д.

НОТАЦІЯ.

Знаки для условнаго обозначенія звуковъ и всѣ правила ихъ употребленія составляютъ ученіе о нотаціи или о семеіографіи. Въ разныя времена у разныхъ народовъ семеіографія была весьма различна: употреблялись буквы, значки весьма сложныхъ начертаній и пр. Въ настоящее время у всѣхъ цивилизованныхъ народовъ употребляется одна—нотнолинейная или итальянская семеіографія, пользующаяся весьма простыми по начертанію знаками, т.-е. нотами, расположенными на линіяхъ, отъ чего и ея названіе—нотнолинейная.

Преимущество нотнолинейной нотаціи предъ всѣми древними и разными современными нотаціями, каковы, напр., цыфирная, буквенная и др., заключается въ томъ, что она наглядно обозначаетъ всѣ главнѣйшія свойства музыкальнаго звука, т.-е. его длительность, силу и высоту. Тембръ не требуетъ обозначенія, такъ какъ онъ зависитъ отъ того, на какомъ инструментѣ будутъ исполнять обозначенные звуки.

О нотахъ. Нота (отъ лат. nota—знакъ, замѣтка) въ зависимости отъ вида начертанія, условно обозначаетъ только длительность звука, не указывая ни высоты (т.-е. ни названія, ни мѣста на инструментѣ), ни силы.

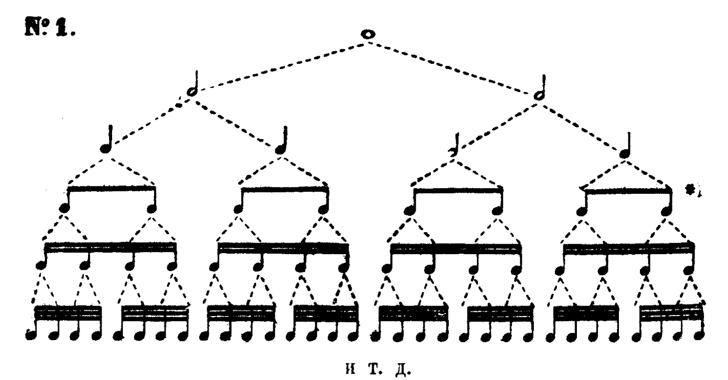
Долгій звукъ обозначается кружкомъ 𝅝. Такая нота называется цѣлою. Всѣ остальныя ноты обозначаютъ половинныя, четвертныя, восьмыя, шестнадцатыя, тридцать вторыя, шестьдесятъ чет-

вертыя и т. д. доли цѣлой, соотвѣтственно чему и получаютъ свои начертанія и названія такъ:

или — полуноты, или — четверти, или — восьмушки, или — шестнадцатыя, или — тридцать вторыя, или шестьдесятъ четвертыя. Болѣе мелкія доли не употребляются.

Взаимное соотношеніе длительностей, обозначаемыхъ нотами, таково:

№ 1.



и т. д.

То-есть, цѣлая заключаетъ въ себѣ: 2 половины, 4 четверти, 8 восьмыхъ и т. д.; полунота заключаетъ въ себѣ 2 четверти, 4 восьмыхъ, 8 шестнадцатыхъ и т. д.; четверть заключаетъ въ себѣ 2 восьмыхъ, 4 шестнадцатыхъ, 8 тридцать-вторыхъ и т. д.

Длительность нотъ устанавливается не точно-опредѣленнымъ временемъ, напр., числомъ секундъ для каждой изъ нихъ, а ея сравнительнымъ отношеніемъ къ длительности какой-нибудь одной доли, которая и принимается въ данномъ случаѣ за единицу, т.-е. за величину для измѣренія длительностей всѣхъ остальныхъ нотъ. Дли-

*) Нѣсколько одинаковыхъ долей (начиная съ восьмушки, стоящихъ рядомъ) прочеркиваются столько разъ, сколько онѣ должны были бы имѣть хвостиковъ.

тельность такой доли, принятой за единицу измѣренія, отмѣривается обыкновенно равномѣрными движеніями руки, легкими ударами ноги или особымъ маятникомъ, называемымъ метрономомъ, о которомъ подробнѣе будетъ сказано ниже.

За такую единицу для измѣренія длительности, или, какъ еще иначе говорятъ, достоинства нотъ, чаще принимается четверть, длительность которой и соотвѣтствуетъ степени быстроты или протяжности удара руки. Такой счетъ называется счетомъ по четвертямъ; при немъ на цѣлую ноту падаетъ по 4 удара, на полуноту—по 2, на четверть—по одному, затѣмъ на одинъ ударъ падаетъ двѣ восьмушки, четыре шестнадцатыхъ и т. д. Но считать можно и другими долями: нерѣдко, напримѣръ, считаютъ по полунотамъ (т.-е. два удара на цѣлую, одинъ—на полуноту, двѣ четверти на ударъ и т. д.), а также—по восьмушкамъ (8 ударовъ на цѣлую, 4—на полуноту, 2—на четверть, двѣ шестнадцатыя на одинъ ударъ и т. д.).

Лига. Если двѣ ноты, обозначающія одинъ и тотъ же звукъ (повтореніе той же ступени), связаны скобкою, называемою лигою, такъ:

№ 2.

то вторая нота не ударяется, и слышенъ одинъ сплошной звукъ, длительность котораго равна суммѣ длительностей обѣихъ нотъ. При помощи лигъ можно обозначить звукъ какой угодно длительности, которая впрочемъ всегда будетъ выражаться только въ половинныхъ, четвертныхъ, восьмыхъ, шестнадцатыхъ и т. д. доляхъ, напримѣръ:

№ 3. $= \frac{12}{4}$. $\frac{4}{16}$ $\frac{8}{16}$ $\frac{2}{16}$ $\frac{2}{16}$ $\frac{1}{16}$ $= \frac{17}{16}$ и т. п.

Точки при нотѣ. Если связываются лигою двѣ ноты, изъ которыхъ вторая вдвое короче первой, напр.: или или, то вторая нота замѣняется точкою, такъ:

или или

Слѣдовательно, точка, стоящая при нотѣ, удлиняетъ эту ноту на половину ея стоимости. Употребляются двѣ и рѣже три точки у ноты, тогда каждая послѣдующая точка равняется по длительности половинѣ предыдущей, такъ:

$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$ все равняется звуку въ $^7/_8$, или $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{16}$ $\frac{1}{32}$ все равняется звуку въ $^{15}/_{32}$ и т. п.

Паузы. Пауза—знакъ, показывающій продолжительность времени отсутствія звука, т.-е. знакъ молчанія. Длительность паузъ тоже относительная и такъ же высчитывается, какъ и длительность нотъ.

Пауза, равная длительности цѣлой ноты, тянется въ видѣ утолщенія подъ одной изъ пяти нотныхъ линій.

№ 4.

Пауза, замѣняющая полуноту, представляетъ утолщеніе, лежащее на линіи.

№ 5.

Пауза четвертной ноты пишется такъ: 𝄽 или 𝄿

Остальныя паузы обозначаются такъ:

𝄾 $= \frac{1}{8}$, 𝄿 $= \frac{1}{16}$, 𝅀 $= \frac{1}{32}$ и т. д.

Лигами, на подобіе нотъ, паузы не связываются, но съ точками употребляются при совершенно томъ же значеніи этихъ послѣднихъ, какое онѣ имѣютъ при нотахъ.

Непарное или несоразмѣрное подраздѣленіе длительностей. Принятыя въ музыкѣ начертанія нотъ обозначаютъ доли длительности, происходящія отъ дѣленія цѣлаго на 2, на 4, на 8, на 16, на 32, на 64 и т. д., т.-е. каждая группа долей всегда представляетъ одну или нѣсколько паръ слѣдующихъ меньшихъ долей.

При такомъ подраздѣленіи другія четныя доли (шестыя, десятыя, двѣнадцатыя и т. д.) и всѣ нечетныя (третьи, пятыя, седьмыя и т. д.) принятыми начертаніями нотъ обозначены быть не могутъ, между тѣмъ какъ на практикѣ многія изъ нихъ употребляются. Чтобы не вводить для такихъ долей новыхъ начертаній нотъ, въ музыкѣ пользуются тѣми же нотами, но при слѣдующихъ условіяхъ.

Если длительность, обозначаемая нотою, дѣлится не на двѣ, но на три равныя доли, то такое дѣленіе называется непарнымъ или несоразмѣрнымъ, а группа такихъ, равныхъ между собою, нотъ, соотвѣтствующая длительности одной ноты слѣдующаго высшаго достоинства, называется тріолью и обозначается цифрою 3 такъ: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 (3). Эта тріоль, хотя и обозначена полунотами, но каждая изъ нихъ соотвѣтствуетъ одной трети цѣлой, что и указывается цифрою 3,

а, слѣдовательно, вся группа такихъ трехъ нотъ равняется ц ѣ л о й. Изъ сказаннаго слѣдуетъ, что тріоли, соотвѣтствующія длительности данной ноты, обозначаются нотами такой длительности, какихъ должно было бы идти на такую данную ноту двѣ, т.-е.:

№ 6. ... и т. д.

Длительность нотъ можетъ подраздѣляться и на всякое другое число долей, соотвѣтственно которому образующаяся отъ такого дѣленія группа получаетъ численныя итальянскія названія, такъ:

№ 7. — квинтоль. — секстоль. — септимоль. — новемоль и т. д.

Болѣе мелкія дробленія употребляются сравнительно рѣдко.

Выше говорилось о нотахъ съ точками, которыя также представляютъ собою звуки одной непрерывной длительности, но по составу своему распадающіеся на нечетное число долей, напримѣръ:

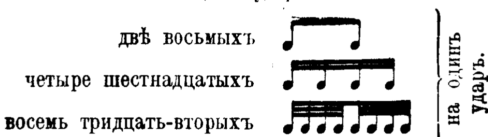
$$о\cdot = \frac{3}{2},\ р\cdot = \frac{3}{4},\ р\cdot = \frac{3}{8}$$ и т. д.

Если на время (протяженія) такихъ длительностей, составившихся изъ сліянія трехъ долей, падаетъ четное число болѣе мелкихъ, но равныхъ между собою длительностей, то образуются четныя группы: д у о л и, к в а р т о л и и т. д., напримѣръ:

№ 8. дуоли, квартоли.

Изъ всего сказаннаго до сихъ поръ о длительности нотъ выяснилось только, что въ музыкѣ принято п а р н о е п о д р а з д ѣ л е н і е д л и т е л ь н о с т е й н о т ъ, т.-е. нота каждаго достоинства подраздѣляется на двѣ вдвое болѣе короткія ноты, но сколько времени должна длиться та или другая нота—неизвѣстно. Чтобы длительность всѣхъ нотъ опредѣлилась точно, нужно опредѣлить, какъ велика должна быть длительность которой-нибудь одной изъ нихъ, напр.,

цѣлой половины, четверти и т. д. Тогда длительность всѣхъ остальныхъ подраздѣленій станетъ точною. Чаще всего одному движенію руки или одному удару метронома соотвѣтствуетъ четверть, или, какъ обыкновенно говорятъ, считаютъ по четвертямъ. Когда мы установимъ, съ какой быстротой будутъ слѣдовать одинъ за другимъ удары, то опредѣлится сейчасъ же и длительность всѣхъ нотъ, а именно: послѣдованіе четвертей будетъ исполняться съ такой быстротой, съ какой будутъ слѣдовать другъ за другомъ удары, каждая полунота будетъ тянуться въ продолженіе двухъ ударовъ, на цѣлую ноту будутъ падать четыре удара. Ноты мельче четверти будутъ исполняться по нѣсколько на одинъ ударъ, такъ:



Метрономъ устраивается такъ, что можетъ отбивать удары съ желаемой быстротой; для этого нужно только по маятнику, раздѣленному на градусы, обозначенные цифрами, передвигать мушку вверхъ или внизъ. Въ пьесахъ метрономъ указывается такъ, напр. М. М. (т.-е. Метрономъ Менцеля) ♩= 100, т.-е. ставится та нотная доля, которая должна падать на ударъ, за нею слѣдуютъ знакъ равенства и число, показывающее, на какой нумеръ слѣдуетъ поставить мушку на маятникѣ метронома. Такимъ образомъ, приведенное выше обозначеніе показываетъ, что на каждый ударъ метронома, поставленнаго на сотое дѣленіе, должна падать четверть. Если бы было такое обозначеніе 𝅗𝅥 = 100, то это значило бы, что на одинъ ударъ слѣдуетъ исполнять полуноту, или по двѣ четверти. До введенія въ употребленіе метронома установился цѣлый рядъ итальянскихъ терминовъ для словеснаго относительнаго указанія быстроты счета, или, выражаясь на музыкальномъ языкѣ, быстроты темпа.

Главнѣйшіе изъ этихъ терминовъ слѣдующіе:

Медленное движеніе.	Умѣренное движеніе.	Скорое и быстрое движеніе.
Largo—протяжно	Andante (And^te) — тихо, не спѣша	Allegro (All^o) — весело, одушевленно
Adagio—очень медленно	Moderato—умѣренно	Vivo—живо, скоро
Lento—медленно	Sostenuto—сдерживая	Presto—скоро, быстро.

Эти же термины употребляются въ сравнительной и превосходной степеняхъ; **Larghetto** (ляргетто) — быстрѣе; **lentissimo** — весьма медленно; allegretto и т. п.

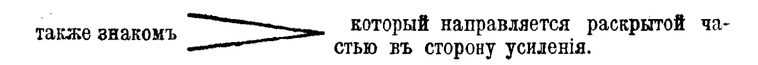
Къ терминамъ приставляются еще объяснительныя слова: **non**—не, нѣтъ; **ben** — хорошо, лучше, какъ слѣдуетъ; **piu** (піу)—болѣе; **meno**—менѣе; **poco**—мало; **poco a poco**—мало-по-малу; **troppo**—слишкомъ; **quasi** — подобно, какъ-будто; **assai** — очень; **molto**—весьма; **sempre** — всегда, постоянно; **tanto** — слишкомъ, **non tanto**—не слишкомъ. Пишутъ, напр., такъ: **piu allegro** — болѣе одушевленно, **non tanto moderato**—не слишкомъ умѣренно, **vivo assai** — очень скоро и т. п. Иногда нужно постепенно измѣнять быстроту темпа, т.-е. ускорять или замедлять счетъ, для этого существуютъ **термины, мѣняющіе быстроту**: **accelerando** (аччелерандо) — ускоряя, **ritenuto** — задерживая, **ritardando** (rit'.)—запаздывая, **rallentando** (rall.)—замедляя, **meno moto**—меньше движенія; **meno mosso**—меньше одушевленія.

Термины, возстанавливающіе прежнее движеніе: **tempo primo**—первоначальный темпъ, **a tempo**—въ темпъ, **l'istesso tempo**—въ томъ же, въ прежнемъ, въ возстановленномъ темпѣ. Но всѣ приведенные термины только условно обозначаютъ степень быстроты: всякій знаетъ, что значитъ играть скоро или медленно, но не всякій исполнитъ одну и ту же пьесу до точности въ одинаковой быстротѣ, сравнительно съ другимъ исполнителемъ. Быстрота (живость) исполненія будетъ всегда въ зависимости отъ темперамента (степени подвижности характера), отъ степени развитія техники исполнителя и, наконецъ, отъ трудности пьесы.

Обозначеніе силы звука. Для обозначенія силы звуковъ существуютъ только условные термины и знаки, а именно:

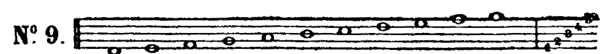
f (forte) — сильно, это обозначеніе усиливается повтореніемъ буквы f; такъ: ff (fortissimo)—очень громко, fff—громче, чѣмъ ff и т. д., piu f (піу форте)—болѣе громко, sf—sforzando или sforzato — усиленно. Если sforzando касается отдѣльныхъ звуковъ, то ставится подъ каждымъ изъ нихъ въ видѣ >; mf — mezza forte (мецца форте)—на половину сильно. Crescendo (крешендо)—усиливая, сокращается въ cresc., которое продолжаетъ дѣйствовать, пока не явится знакъ f или какой-нибудь другой, уничтожающій по своему смыслу знакъ cresc., p=piano (піано)—тихо, pp — pianissimo (піаниссимо) очень тихо; высшая степень слабой игры выражается ppp.

Diminuendo (диминуендо)—ослабляя, сокращается въ dim., дѣйствующее такъ же, какъ и cresc. на протяженіи пьесы, пока не встрѣтится знакъ, его уничтожающій. Crescendo и diminuendo замѣняются

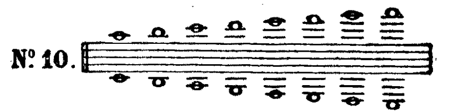
также знакомъ  который направляется раскрытой частью въ сторону усиленія.

ОБОЗНАЧЕНІЕ ВЫСОТЫ.

Высота звука указывается нотою тогда, когда она занимаетъ опредѣленное мѣсто на линейной системѣ. Линейная система состоитъ изъ пяти линій; счетъ линій—снизу. Сосѣднія по названію ступени занимаютъ всегда промежутокъ и линію или линію и промежутокъ; поэтому послѣдовательный рядъ ступеней обозначится такъ:

№ 9. 

Если нужно обозначить ступени болѣе высокія или низкія, чѣмъ тѣ, которыя помѣщаются въ предѣлахъ пяти линій и ихъ промежутковъ, то употребляютъ сверху и снизу приписныя или добавочныя линіи, которыми и пользуются такъ же, какъ и пятью основными:

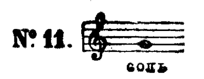
№ 10. 

Для того, чтобы рядъ нотъ, приведенныхъ въ нотномъ примѣрѣ № 1, обозначалъ опредѣленныя ступени, нужно установить мѣсто для какой-нибудь одной изъ нихъ, т.-е. условиться, что такая-то ступень (т.-е. *до*, *ре*, *соль*, *фа* или вообще какая-нибудь другая) будетъ занимать такое-то мѣсто. Съ этой цѣлью введены ключи, которые и указываютъ мѣсто какой-нибудь одной ступени, а, въ зависимости отъ этого, и мѣсто всѣхъ остальныхъ.

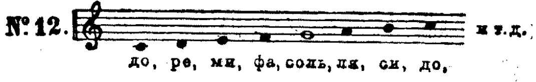
Въ музыкѣ употребляются три ключа: ключъ соль, или скрипичный, ключъ *фа*: или басовый, и ключъ до, имѣющій различныя начертанія: или или или или

Ключи эти носятъ названія тѣхъ ступеней, мѣста которыхъ они указываютъ.

Скрипичный ключъ соль указываетъ мѣсто ступени соль первой октавы на второй линіи



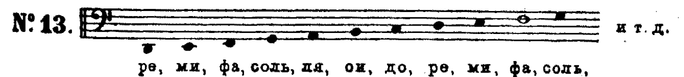
которую онъ и огибаетъ своимъ закругленіемъ. Слѣдовательно, если *соль* занимаетъ мѣсто на второй линейкѣ, то на слѣдующемъ промежуткѣ будетъ лежать *ля*, на третьей линіи *си* и т. д. и рядъ всѣхъ ступеней расположится такъ:



Кромѣ того, всѣ ноты, лежащія выше *соль*, будутъ обозначать соотвѣтствующія ступени въ верхней половинѣ 1-ой октавы, во 2-й, 3-ей и т. д. октавахъ. Всѣ ноты ниже *соль* будутъ находиться въ нижней половинѣ 1-ой октавы, въ малой октавѣ и т. д. Вслѣдствіе этого ключъ соль болѣе удобенъ для ступеней высокихъ октавъ. Весь рядъ нотъ, употребляемыхъ въ ключѣ соль, приведенъ въ чертежѣ клавіатуры (стр. 9, строка № 4).

Басовый ключъ фа указываетъ мѣсто ступени фа малой октавы на четвертой линіи, на которой и помѣщается начало знака ключа. Предъ его закругленіемъ, для большей точности, около 4-ой линіи ставятъ еще точки. Вслѣдствіе того, что *фа* малой октавы лежитъ на 4-ой линіи, всѣ остальныя ступени расположатся такъ:

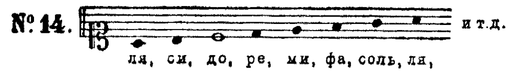
фа



Такъ какъ ключъ фа указываетъ на высокой линіи ноту болѣе низкаго *фа* малой октавы, то онъ удобенъ для низкихъ октавъ. Весь рядъ нотъ въ ключѣ фа приведенъ въ чертежѣ клавіатуры.

Ключъ до указываетъ мѣсто ступени *до* 1-й октавы, т.-е. его ключевая нота *до* (см. черт. клавіатуры, клавишу № 22) лежитъ какъ-разъ посрединѣ между ключевыми нотами скрипичнаго и басоваго ключей, т.-е. на квинту ниже *соль* (клавишъ № 26) и на квинту выше *фа* (клавишъ № 18).

Ключъ до ставится на разныхъ линіяхъ, но всегда указываетъ мѣсто одного и того же *до* 1-ой октавы. Ключъ до на первой линіи называется дискантовымъ или сопрановымъ. Ступени въ немъ располагаются такъ:



Ключъ до на третьей линіи называется альтовымъ. Ступени въ немъ располагаются такъ:

№ 15. и т. д.

соль, ля, си, до, ре, ми, фа, соль, ля, си, до,

Ключъ до на четвертой линіи называется теноровымъ. Ступени въ немъ располагаются такъ:

№ 16. и т. д.

ми, фа, соль, ля, си, до, ре, ми, фа, соль, ля,

Такимъ образомъ, во всѣхъ этихъ трехъ положеніяхъ ключа до всѣ ступени отъ ключевой ноты вверхъ, т.-е. въ дискантовомъ ключѣ ноты выше первой линіи, въ альтовомъ выше — третьей, а въ теноровомъ—выше четвертой, будутъ принадлежать верхнимъ октавамъ, начиная съ первой; всѣ ступени ниже ключевой ноты будутъ лежать въ нижнихъ октавахъ, начиная съ малой. Весь рядъ нотъ въ дискантовомъ, альтовомъ и теноровомъ ключахъ приведенъ въ чертежѣ клавіатуры (стр. 9, строки №№ 6, 7 и 8).

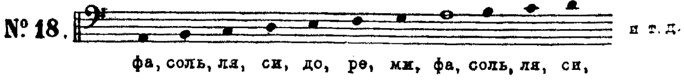
Въ старину ключи соль, фа и до ставились еще и на другихъ линіяхъ, что давало довольно большое количество разныхъ ключей, въ настоящее время вышедшихъ изъ употребленія. Эти неупотребительные теперь ключи—слѣдующіе:

Ключъ соль на первой линіи—старо-французскій.

№ 17.

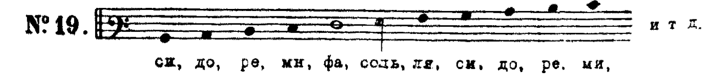

Читается какъ басовый, но двумя октавами выше.

Ключъ фа на 5-ой линіи—басопрофундовый.

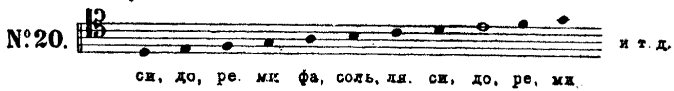
№ 18.


Читается какъ скрипичный, но двумя октавами ниже.

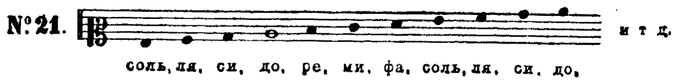
Ключъ фа на 3-ей линіи—баритоновый.

№ 19.


Этотъ ключъ замѣняется иногда ключемъ до на 5 линіи, отчего мѣсто ступеней не мѣняется:



Ключъ до на второй линіи—меццо-сопрановый:



Существуетъ не совсѣмъ хорошій пріемъ читать ключи до сравнительно со скрипичнымъ, т.-е. дискантовый ключъ—терціей ниже, альтовый—секундой выше, перенося все на октаву внизъ, что составляетъ собственно на септиму ниже; теноровый ключъ — на секунду ниже, перенося все еще на октаву, слѣдовательно — на нону внизъ противъ написаннаго. Самымъ лучшимъ способомъ является заучиваніе каждаго ключа совершенно самостоятельно, заполнивъ мѣсто его ключевой ноты и расположеніе другихъ ступеней сначала на линіяхъ, а затѣмъ въ промежуткахъ.

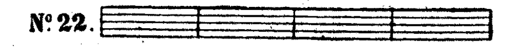
Есть и другіе, довольно впрочемъ сложные пріемы изученія ключей, которые можно найти въ слѣдующихъ сочиненіяхъ: К. Альбрехтъ, «Курсъ сольфеджій», изд. П. Юргенсона, и Кулябко-Корецкій, «Происхожденіе ключей и ихъ взаимное соотношеніе».

РАЗМѢРЪ и РИТМЪ.

Всякое явленіе мы воспринимаемъ не сразу, а по частямъ. Поэтому все, что подлежитъ нашему воспріятію, воспринимается легче, если состоитъ изъ замѣтныхъ и легко выдѣляющихся составныхъ частей. Музыкальныя произведенія особенно нуждаются въ ясности своихъ составныхъ частей, потому что они проходятъ предъ слушателемъ во времени и вызываютъ особенно усиленную дѣятельность памяти, такъ какъ если въ ней не сохранится никакого воспоминанія о прослушанной и уже переставшей звучать части пьесы, то мы никогда не составимъ о ней цѣльнаго представленія и не получимъ эстетическаго удовлетворенія. Дѣятельность же памяти значительно облегчается, если составныя части музыкальнаго произведенія будутъ типичны и легко запоминаемы, и если въ ихъ послѣдованіи будетъ замѣтенъ извѣстный порядокъ. Поэтому одна изъ главныхъ задачъ тѣхъ отдѣловъ музыкально-теоретической науки, которые касаются строенія мелодіи и во-

обще разныхъ музыкальныхъ формъ, заключается въ установленіи правилъ, касательно строенія и порядка чередованія составныхъ частей музыкальнаго сочиненія. Первыя и главныя изъ такихъ правилъ заключаются въ ученіи о размѣрѣ и ритмѣ.

Самыми мелкими составными частями мелодіи, какъ музыкальной мысли, выраженной путемъ послѣдованія звуковъ одинъ за другимъ, являются такты. Тактъ можно бы уподобить музыкальному слову: какъ изъ словъ составляются предложенія для выраженія мысли, такъ точно и изъ тактовъ составляются музыкальныя фразы. Но дальше сходство между тактами и словами уже не такъ близко. Такты одной и той же мелодіи обыкновенно бываютъ равны между собой и, какъ формы, занимающія извѣстное протяженіе времени, дѣлятся для бо́льшаго удобства ихъ воспріятія на равныя доли между собой, иначе называемыя временами такта. При исполненіи равенство долей достигается равномѣрнымъ ихъ отсчитываніемъ рукою или метрономомъ. Звукъ, падающій на начало первой доли, исполняется сильнѣе, т.-е. получаетъ удареніе или акцентъ, и вся доля поэтому называется акцентированной или сильной, а остальныя доли—слабыми. Акценты дѣлаются для того, чтобы помогать слуху улавливать начало каждаго такта. Такимъ образомъ, для слуха такты отдѣляются одинъ отъ другого акцентированіемъ ихъ первыхъ долей; въ нотахъ такты отдѣляются другъ отъ друга тактовыми чертами или межами:

№ 22. 

О РАЗМѢРѢ.

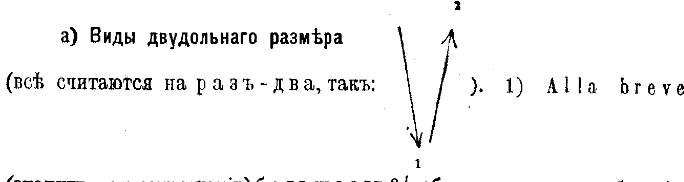
Число долей такта съ указаніемъ ихъ продолжительности составляетъ размѣръ такта, который вслѣдствіе этого долженъ указываться дробью, напримѣръ: $^2/_1$, $^2/_4$, $^3/_2$, $^6/_8$ и т. п. Числитель дроби (верхнее число) указываетъ, сколько долей въ тактѣ, или сколько ударовъ руки придется на тактъ, а знаменатель (нижнее число) означаетъ, какой длительности каждая доля, или съ какой быстротой нужно дѣлать удары рукой.

Всѣ размѣры подраздѣляются на три категоріи: 1) простые, 2) сложные и 3) смѣшанные.

1) Простые размѣры. Къ простымъ размѣрамъ относятся дву- и трехдольные. Такты простого размѣра имѣютъ только одну первую долю съ удареніемъ. Двудольный размѣръ представляетъ чередованіе одной сильной и одной слабой доли, такъ: — ◡ — ◡ — ◡. Въ трехдольномъ размѣрѣ чередуются сильная и двѣ слабыхъ, такъ: — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡.

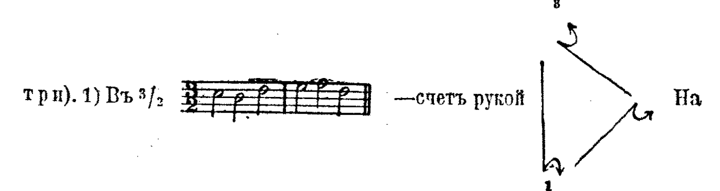
а) Виды двудольнаго размѣра

(всѣ считаются на р а з ъ - д в а, такъ:



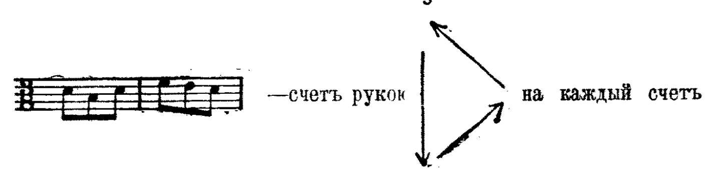
). 1) Alla breve (значитъ—въ сокращеніи) б о л ь ш о е въ $^2/_1$ обозначается или дробью $^2/_1$, или просто 2, или ₵ — счетъ рукой 2 1 а иногда 2... 1... . На каждый счетъ падаетъ по цѣлой нотѣ, или число нотъ меньшаго достоинства, равныхъ суммѣ одной цѣлой. 2) Alla breve малое въ $^2/_2$ обозначается или $^2/_2$, или ₵ . На каждый счетъ падаетъ по полунотѣ, или число нотъ меньшаго достоинства, равныхъ въ суммѣ полунотѣ. 3) Въ $^2/_4$ —счетъ рукой 1 2. На каждый счетъ падаетъ по одной четверти, или число нотъ меньшаго достоинства, равныхъ въ суммѣ одной четверти. Размѣръ въ $^2/_8$ употребляется рѣдко; счетъ рукой 1 2, причемъ на каждый ударъ падаетъ по одной восьмой, или число нотъ, равныхъ въ суммѣ одной восьмой.

б) Виды трехдольнаго размѣра (высчитываются на р а з ъ-д в а-т р и). 1) Въ $^3/_2$

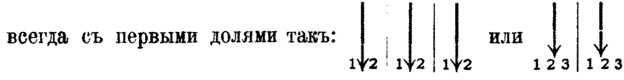


—счетъ рукой. На

каждый счетъ падаетъ по полунотѣ, или число нотъ меньшаго достоинства равныхъ полунотѣ. 2) Въ $^3/_4$. 3) Въ $^3/_8$



—счетъ рукою на каждый счетъ падаетъ по одной четверти (въ $^3/_4$); или по одной восьмой (въ $^3/_8$), или число нотъ меньшаго достоинства, равныхъ одной долѣ. При очень быстромъ движеніи въ размѣрахъ въ двѣ и въ три доли иногда такты считаются въ одно движеніе руки (внизъ), которое совпадаетъ всегда съ первыми долями такъ:

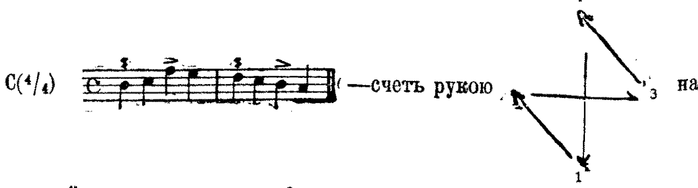


СЛОЖНЫЕ РАЗМѢРЫ.

Тактъ съ большимъ числомъ долей подраздѣляется новыми удареніями еще на половины, трети, четвертыя части такта; эти ударенія бываютъ слабѣе перваго (главнаго) и называются **побочными**. Вслѣдствіе присутствія нѣсколькихъ акцентовъ, сложные такты разсматриваются какъ составляющіеся изъ соединенія нѣсколькихъ тактовъ **одинаковаго простого размѣра**. Число простыхъ тактовъ, вошедшихъ въ составъ одного сложнаго, опредѣляетъ число акцентовъ.
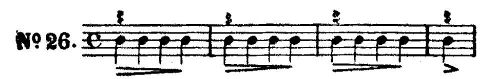
ВИДЫ СЛОЖНЫХЪ РАЗМѢРОВЪ.

1. Четырехдольный (изъ 2-хъ двудольныхъ) съ удареніями на 1-ой и 3-ей доляхъ. Употребляется только размѣръ въ

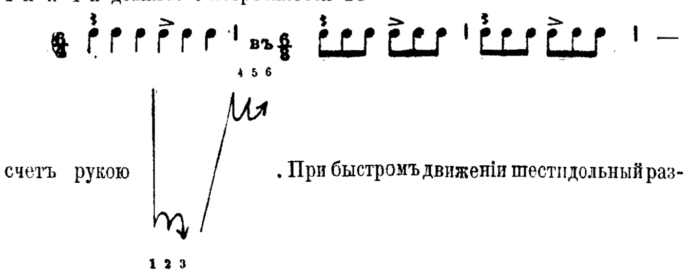


на каждый счетъ падаетъ по ♩. Четырехдольный размѣръ иногда счи-

таютъ за простой; тогда удареніе на 3-ей долѣ не **выдѣляется**, но каждая доля къ концу такта исполняется все слабѣе и слабѣе:



2. Шестидольный (изъ 2-хъ трехдольныхъ) съ удареніями на 1-й и 4-й доляхъ. Употребляется въ



счетъ рукою . При быстромъ движеніи шестидольный размѣръ принимается за двухдольный въ **тріоляхъ** такъ: 2/4

тогда удареніе на 4-й долѣ дѣлается только для выдѣленія группы, принадлежащей 2-й половинѣ такта. Считается въ этомъ случаѣ на два удара, причемъ на каждый падаетъ по три доли.

3. Девятидольный (изъ 3-хъ трехдольныхъ) съ удареніями на **1-й, 4-й** и 7-й доляхъ. Употребляется въ видѣ:
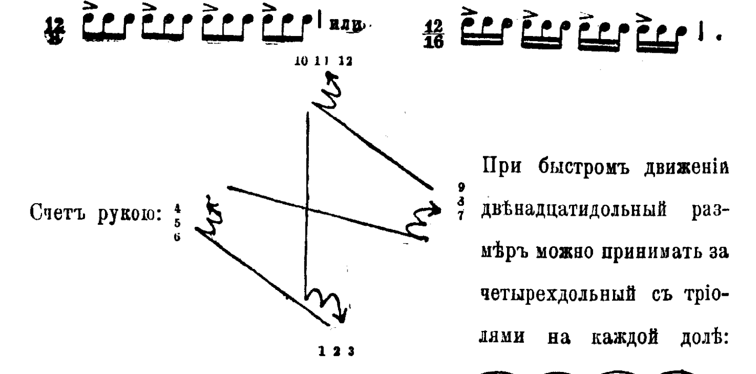


—счетъ рукою

При быстромъ движеніи девятидольный размѣръ можно принимать за трехдольный съ тріолями на каждой долѣ 3/4 ;

тогда ударенія на 4-й и 7-й доляхъ дѣлаются для выдѣленія 2-й и 3-й группы такта.

4. **Двѣнадцатидольный** размѣръ (изъ 4-хъ трехдольныхъ) съ удареніями на 1, 4, 7 и 10-й доляхъ. Употребляется въ видѣ



При быстромъ движеніи двѣнадцатидольный размѣръ можно принимать за четырехдольный съ тріолями на каждой долѣ:

Всѣ эти размѣры слагаются только изъ трехдольнаго.

СМѢШАННЫЙ РАЗМѢРЪ.

Смѣшанный размѣръ представляетъ чередованіе дву- и тредольнаго тактовъ, образуя пятидольный тактъ съ удареніями на 1-й и 3-й или на 1-й и 4-й доляхъ, или чередованіе трех- и четырехдольнаго, образующее семидольный тактъ съ удареніями на 1-й, 4-й или на 1-й и 5-й доляхъ, а иногда и на 1-й, 3-й и 6-й (если составляется изъ двухъ—трех- и двудольнаго). Употребительны слѣдующіе виды:

или

или

Для точнаго указанія состава такта, слѣдовательно и размѣщенія удареній, послѣ обозначенія размѣра, въ скобкахъ ставятъ иногда дроби, указывающія, какимъ образомъ составился размѣръ (какъ это и сдѣлано выше). Но теперь пользуются еще болѣе удоб-

нымъ способомъ — прямо обозначаютъ пунктиромъ прежніе такты простого размѣра, а иногда выставляютъ и размѣръ; такъ:

или

Иногда пятидольный размѣръ принимается за простой съ однимъ удареніемъ на первой долѣ.

Глинка. Жизнь за Царя.

№ 27. 

Затактъ. Мелодія очень часто начинается не съ первой доли такта, а съ какой-нибудь побочной; напримѣръ, такъ:

и т. д.

Такая часть такта (до первой тактовой черты) называется з а т а к т о м ъ. Въ этихъ случаяхъ обыкновенно вся мелодія расчленяется на такія звенья, изъ которыхъ каждое будетъ состоять и з ъ з а т а к т а и с т о л ь к и х ъ д о л е й с л ѣ д у ю щ а г о т а к т а, с к о л ь к о н е х в а т а л о з а т а к т у д о п о л н а г о т а к т а, напр.

№ 28.

Поэтому мелодія, начинающаяся съ затакта, и окончится всегда неполнымъ тактомъ, въ которомъ не будетъ доставать числа долей, вошедшихъ въ затактъ. Въ данномъ примѣрѣ затактъ состоитъ изъ 2-й и 3-й долей, а послѣдній тактъ изъ одной первой, которая съ долями затакта составляетъ полныя 3 доли такта. Въ подобныхъ случаяхъ нашъ слухъ будетъ принимать за цѣлое звено, равное такту, не то, что заключается отъ межи до межи, а затактъ и недостающія ему доли въ слѣдующемъ тактѣ, т.-е. части, отмѣченныя буквою *a*, изъ которыхъ каждая будетъ заключать въ себя такія же три доли (по четвертямъ), какія заключаетъ и тактъ (отъ черты до черты), но не въ томъ порядкѣ, а именно: не сильная и двѣ слабыя, а двѣ слабыя и сильная, т.-е. слуховой тактъ будетъ не разъ-дватри, а два-три-разъ. Затактъ, по количеству входящихъ въ его составъ долей, можетъ быть **о д н о д о л ь н ы м ъ, д в у д о л ь н ы м ъ.** т р е х д о л ь н ы м ъ и т. д.

№ 29. 

Изъ всего сказаннаго о размѣрахъ легко сдѣлать слѣдующіе выводы.

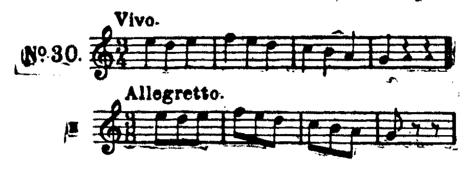
1) Существенно отличающихся другъ отъ друга размѣровъ только два: а) двудольный и б) трехдольный. Въ двудольномъ слабая часть такта равна сильной, въ трехдольномъ слабая часть превосходитъ сильную. Всѣ остальные размѣры, кромѣ смѣшанныхъ, составляютъ не что иное, какъ дву- и трехдольный. Дѣйствительно, четырехдольный размѣръ въ , имѣющій два ударенія на 1-й и 3-й доляхъ, есть не что иное, какъ малое alla breve , въ которомъ каждая доля подраздѣлилась пополамъ, вслѣдствіе чего непремѣнно нужно сдѣлать небольшое удареніе на первой половинѣ второй доли (т.-е. на два), чтобы отдѣлить вторую пару четвертей отъ первой. Слѣдовательно, двудольный тактъ можетъ имѣть два ударенія такъ же, какъ и четырехдольный.

Въ свою очередь, четырехдольный тактъ, въ которомъ слились въ одинъ звукъ 1-я и 2-я доли, 3-я и 4-я, напримѣръ, , утрачиваетъ свои слабыя части (счеты два и четыре), вслѣдствіе чего слабое удареніе (на три) пропадаетъ, такъ какъ его не окружаютъ доли безъ удареній, и тактъ звучитъ совершенно такъ же, какъ и alla breve . Бываютъ случаи, въ которыхъ четырехдольный, размѣръ, повидимому, имѣетъ больше отличій отъ двухдольнаго, напр., .

Въ такомъ видѣ при четырехдольномъ размѣрѣ нужно выдѣлить 4 пары (восьмушекъ), но такъ, чтобы первая пара получила самое сильное удареніе, третья пара—болѣе слабое, а во 2-й и 4-й парахъ слѣдуетъ чуть выдѣлить первыя ихъ половины (т.-е. третью и седьмую восьмушки), чтобы было замѣтно, что каждая изъ этихъ долей подраздѣлилась на двѣ частицы (восьмушки). Если этотъ самый примѣръ принять за тактъ alla breve малое — , то выдѣленія третьей и седьмой восьмушекъ не нужны, и мы услышимъ такое исполненіе: . Шестидольный размѣръ есть не что

иное, какъ двудольный; состоящій изъ тріолей на каждой долѣ: 6/8 1 2 3 4 5 6. , все равно, что 2/4 . Девятидольный—все равно, что трехдольный съ тріолями на каждой долѣ: 9/8 1 2 3 4 5 6 7 8 9 = 3/4 . Двѣнадцатидольный—все равно, что четырехдольный съ тріолями на каждой долѣ: 12/16 = 4/8

2) Знаменатель во всѣхъ дробяхъ, какъ показатель величины долей, собственно говоря, не нуженъ, и обычай обозначать размѣры дробью есть остатокъ того стараго времени, когда не было метронома, точно указывающаго быстроту темпа, т.-е. быстроту счета, а слѣдовательно и быстроту послѣдованія долей. И, дѣйствительно, въ исполненіи двухъ слѣдующихъ образцовъ не будетъ рѣшительно никакой разницы, хотя первый написанъ въ $^3/_4$, а второй въ $^3/_8$.



Восьмая вдвое короче четверти; слѣдовательно, казалось бы, что второй примѣръ долженъ быть исполненъ вдвое быстрѣе перваго, но въ первомъ указано темпо быстрѣе, чѣмъ во второмъ, т.-е. четверти будутъ исполняться быстро, а восьмушки сравнительно медленно, что въ результатѣ будетъ почти одинаково. Совершенно никакой разницы въ исполненіи не будетъ тогда, когда мы надъ первой пьесой обозначимъ метрономъ, напр., такъ: М.М ♩= 85, а надъ второй такъ: М.М ♪ = 85. Тогда въ обоихъ случаяхъ метрономъ будетъ считать съ одинаковой быстротой, но въ первомъ случаѣ подъ его счетъ падаютъ четверти, а во второмъ подъ тотъ же самый счетъ—восьмушки.

Изъ сказаннаго слѣдуетъ, что различныхъ видовъ двудольнаго, различныхъ видовъ трехдольнаго и т. д. размѣровъ не существуетъ, а есть одинъ двудольный, одинъ трехдольный, одинъ четырехдольный, одинъ шестидольный и т. д., но только каждый
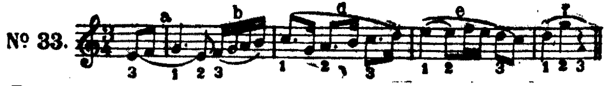
изъ нихъ выражается то въ цѣлыхъ нотахъ, то въ половинахъ, то въ четвертяхъ и т. д. Но, пользуясь метрономомъ, каждый изъ размѣровъ во всей музыкѣ можно было бы писать только въ какихъ-нибудь однѣхъ доляхъ, напр., въ четвертяхъ ($^2/_4$, $^3/_4$, $^4/_4$, $^6/_4$, $^9/_4$, $^{12}/_4$), а поэтому и обозначать размѣры только однимъ числомъ долей, т.-е. всѣ двудольные цифрою 2 такъ— , трехдольные цифрою 3 такъ— и т. д., какъ это и дѣлаютъ въ нѣкоторыхъ новыхъ нотныхъ изданіяхъ, потому что такое обозначеніе совершенно ясно даже и при современномъ существованіи размѣровъ съ долями различной стоимости. Дѣйствительно, если въ слѣдующемъ примѣрѣ обозначить размѣръ безъ знаменателя, такъ:

№ 31. то, конечно, никто не спроситъ, въ какихъ шесть долей написана эта пьеса? Также въ случаѣ, если было бы написано такъ:

№ 32. то каждый догадается, что пропущено указаніе размѣра 2, т.-е. двудольнаго въ тріоляхъ.

О РИТМѢ.

Во всѣхъ примѣрахъ отдѣла о размѣрѣ приведены такіе образцы тактовъ, въ которыхъ большею частью число нотъ, наполняющихъ тактъ, равнялось числу долей, но на практикѣ такъ не бываетъ, и въ любомъ музыкальномъ сочиненіи сходство тактовъ ограничивается только ихъ равенствомъ и одинаковымъ числомъ долей, число же наполняющихъ ихъ нотъ и длительности этихъ нотъ бываютъ весьма разнообразны. Напримѣръ:

№ 33.


Въ приведенномъ образцѣ мы имѣемъ четыре такта, совершенно непохожихъ одинъ на другой по качеству и стоимости нотъ. Но все это разнообразіе звуковъ различной длительности подчиняется размѣру и укладывается подъ равномѣрный трехдольный счетъ (указанный цифрами снизу), причемъ, сколько бы нотъ ни приходилось на долю, сумма ихъ длительностей всегда равняется длительности доли. Такой-то извѣстный порядокъ чередованія звуковъ одинаковой и различной длительности, но подчиняющійся метру (счету), составляетъ ритмъ.

Слѣдовательно, когда мы поемъ пьесу со счетомъ руки, то рука

выполняетъ размѣръ, а голосъ — ритмованную мелодію. Если ту же пьесу, также со счетомъ руки, исполнить на барабанѣ, то палки будутъ выстукивать только ритмъ, сообразуясь съ равномѣрнымъ счетомъ.

Разнообразіе размѣровъ крайне ограничено: мы нашли только восемь его разновидностей — два вида простыхъ, четыре вида сложныхъ и два вида смѣшанныхъ, и, кромѣ этихъ немногихъ видовъ, ничего больше не существуетъ. Разнообразіе же ритма даже въ одномъ и томъ же размѣрѣ неисчерпаемо, и дѣйствительно: всѣ когда-либо сочиненныя на свѣтѣ пьесы, напримѣръ, въ трехдольномъ размѣрѣ (всѣ вальсы, всѣ полонезы, всѣ мазурки и пр.), одинаковы по размѣру, но совершенно разнообразны по ритму. Съ музыкально-эстетической точки зрѣнія размѣръ вноситъ элементъ единства, а ритмъ — элементъ разнообразія.

Подчиненіе же ритма размѣру является средствомъ къ достиженію весьма важнаго въ эстетическомъ отношеніи равновѣсія между единствомъ и разнообразіемъ. Ритмъ, представляя чередованіе звуковъ различной длительности и въ различномъ порядкѣ, вноситъ въ музыку то бо́льшую, то меньшую оживленность. Вѣрное выполненіе ритма составляетъ одно изъ самыхъ существенныхъ условій художественности исполненія; другими словами, ритмическій фальшъ также невыносимъ, какъ фальшъ мелодическій, т.-е. какъ фальшивыя ноты.

ГРУППИРОВКА.

Въ виду такого громаднаго значенія ритма, въ музыкальной практикѣ выработались особые пріемы нотнаго письма, съ цѣлью облегчить охватывать ритмъ глазами при чтеніи нотъ и яснѣе замѣчать его зависимость отъ счета. Этотъ способъ письма заключается въ разгруппировкѣ всѣхъ нотъ такта такимъ образомъ, чтобы ясно было видно, **какія изъ нотъ и сколько приходится на каждую долю**. Необходимость въ ясности группировки и навела на мысль при послѣдованіи нѣсколькихъ восьмушекъ, шестнадцатыхъ, тридцать-вторыхъ и т. д. не писать ихъ раздѣльно, а, сообразуясь съ надобностью, соединять по нѣскольку, прочеркивая такія группы столько разъ черточками, иначе называемыми ребрами длительности, сколько ноты, ихъ составляющія, имѣли хвостиковъ по шейкѣ, т.-е. писать не такъ: ♪♪♪♪ а такъ ♫♫ или: ♪♬ ♫♬ .

Группировка раздѣляется на инструментальную и вокальную. Въ инструментальной группировкѣ нужно разсмотрѣть два случая: 1) группировку въ простыхъ размѣрахъ и 2)—въ сложныхъ

размѣрахъ. **Группировка въ простыхъ размѣрахъ, а также въ четырехдольномъ, дѣлается только по долямъ такта,** т.-е. всѣ ноты, наполняющія тактъ, дѣлятся на группы такъ, чтобы въ каждой изъ нихъ сумма длительностей всѣхъ нотъ, вошедшихъ въ ея составъ, равнялась длительности одной доли такта.

Поэтому при группировкѣ нужно отдавать себѣ ясный отчетъ въ слѣдующемъ:

1) въ какомъ размѣрѣ и въ какихъ доляхъ написанъ данный примѣръ?

2) разбить каждый тактъ на столько группъ, сколько въ немъ долей, при условіи, чтобы въ каждой группѣ сумма длительностей всѣхъ ея нотъ равнялась длительности одной доли такта;

3) всѣ ноты одной группы прочеркивать, насколько это окажется возможнымъ, ребрами длительности столько разъ, сколько эти ноты требуютъ.

Сдѣлать группировку въ слѣдующемъ примѣрѣ:

№ 34. 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 12

Рѣшеніе въ порядкѣ вышеуказанныхъ правилъ будетъ идти такъ:

1) размѣръ трехдольный въ четвертяхъ; слѣдовательно,

2) каждый тактъ нужно разбить на три группы такъ, чтобы въ каждой сумма длительностей нотъ равнялась одной четверти.

Группы отмѣчены скобками снизу, цифрами указаны доли, т.-е. счеты такта по порядку. Первая группа изъ двухъ восьмушекъ представляетъ однодольный затактъ такъ какъ составляетъ полную третью долю; слѣдовательно, эти двѣ восьмушки должны быть прочеркнуты вмѣстѣ одинъ разъ. Первая группа перваго такта состоитъ изъ одной четверти, составляющей полную первую долю. Вторая группа будетъ заключать въ себѣ одну восьмушку и двѣ шестнадцатыхъ, что въ суммѣ составитъ одну полную четверть, т.-е. вторую долю. Слѣдовательно, эти восьмушки прочеркиваются одною общею чертою съ шестнадцатыми, а шестнадцатыя — второю общею чертою, и т. д. Весь примѣръ приметъ такой видъ:

№ 35. NB.

Теперь совершенно ясно видно, какія ноты, и сколько ихъ падаетъ на каждую долю (на каждый счетъ).

Тактъ, обозначенный NB, написанъ при не вполнѣ точномъ со-

блюденіи указанныхъ правилъ группировки, а именно: первую группу этого такта составляетъ одна четверть, безъ точки. Точка, равная (при четверти) восьмушкѣ, принадлежитъ вмѣстѣ со слѣдующей восьмушкой ко второй группѣ. Слѣдовательно, точнѣе было бы замѣнить точку восьмушкою, связанною съ предыдущею четвертью лигою, и эту, выписанную вмѣсто точки, восьмушку соединить одной чертой со слѣдующею восьмушкою такъ:
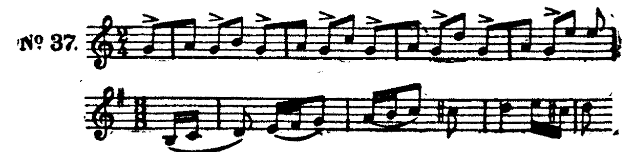
№ 36. По звучности осталось то же самое, а по начертанію такое письмо точнѣе. Тѣмъ не менѣе, принято писать и такъ, какъ указано при NB, т.-е., если звукъ какой-нибудь доли протягивается на первую половину слѣдующей доли, то первую (удлиненную) долю пишутъ съ точкою.

При группировкѣ въ сложныхъ размѣрахъ: въ шести-, девяти- и двѣнадцатидольныхъ, основныя правила тѣ же, т.-е. нужно группировать по долямъ, прочеркивая вмѣстѣ всѣ ноты, падающія на одинъ ударъ (счетъ), напр., такъ:

въ тактѣ въ $^6/_8$ 1 2 3 4 5 6 . Но, кромѣ того, нужно стараться выдѣлить и побочныя ударенія, которыя падаютъ на первыя доли каждаго изъ прежнихъ тактовъ, вошедшихъ въ составъ сложнаго. Такъ какъ размѣръ въ $^6/_8$ произошелъ отъ сліянія въ одинъ тактъ двухъ тактовъ по $^3/_8$, то слѣдуетъ по возможности всѣ группы, падающія на первые три счета (восьмушки), соединить вмѣстѣ, и всѣ группы, падающія на вторые три счета (восьмушки), тоже вмѣстѣ, но отдѣльно отъ первыхъ трехъ, сохранивъ выдѣленными тоже и доли. Вслѣдствіе этого предыдущій примѣръ нужно сгруппировать такъ:

1 2 3 4 5 6 . Тогда станетъ очевиднымъ, что шестидольный тактъ состоитъ изъ двухъ равныхъ половинъ по три доли, и удареніе, падающее на четвертую долю, будетъ замѣтно, такъ какъ съ него начнется вторая группа. Чтобы группы, соотвѣтствующія отдѣльнымъ долямъ, были такъ-же замѣтны, во второй половинѣ такта шестнадцатыя прочеркнуты не сплошной второй чертой, т.-е. не такъ: , а попарно,—такъ , хотя пишутъ и такъ: Разница группировокъ въ простыхъ и сложныхъ размѣрахъ легко усвоивается изъ ихъ сравненія. Такъ, напр.: простой тактъ въ $^3/_4$ вмѣщаетъ въ себѣ также шесть восьмушекъ, какъ и слож-

ный шестидольный тактъ въ $^6/_8$, и если не обозначить размѣра и не дѣлать группировки, то нельзя сказать, въ $^3/_4$ или въ $^6/_8$ будетъ тактъ слѣдующаго примѣра: ♪♪♪♪♪♪, но если онъ будетъ сгруппированъ такъ: ♫♫♫, или такъ ♫♫, то очевидно, что въ первомъ случаѣ это размѣръ въ $^3/_4$, такъ какъ имѣетъ три группы (по $^2/_8$), изъ которыхъ каждая равняется $^1/_4$ и составляетъ одну изъ трехъ долей такта; во второмъ случаѣ выступаютъ двѣ группы по $^3/_8$, которыя выдѣляютъ ударенія на первой и на четвертой восьмушкахъ и указываютъ на составъ изъ двухъ тактовъ по $^3/_8$. Изъ сказаннаго слѣдуетъ, что въ шестидольномъ тактѣ сначала нужно сгруппировать двѣ группы, которыя представляли бы двѣ половины такта, а затѣмъ въ этихъ двухъ группахъ сдѣлать по возможности группировку по долямъ. Это общее правило буквально относится и къ девяти- и къ двѣнадцатидольному размѣрамъ: въ девятидольномъ размѣрѣ будутъ только три такихъ группы, а въ двѣнадцатидольномъ—четыре:



Иногда группировка умышленно дѣлается неправильно съ цѣлью показать искусственное перенесеніе удареній на слабыя доли, напр.,

Въ первомъ примѣрѣ при правильной группировкѣ исполненіе предполагалось бы такое:



между тѣмъ какъ въ приведенной нами группировкѣ мы услышимъ совершенно другую фразу:



и т. д.

Во второмъ примѣрѣ нумера 37-го при правильной группировкѣ:



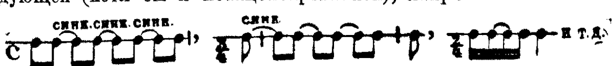
исполнитель видѣлъ бы двѣ разныя ритмическія фигуры:

1) . . 2) . . Между тѣмъ композиторъ желалъ провести три раза одну и ту же фигуру так, чтобы она начиналась съ каждой доли такта: и т. д., т.-е. первый разъ съ третьей доли, второй разъ со второй и третій разъ съ первой.

Къ числу такихъ неправильныхъ группировокъ относятся и нѣкоторые общепринятые способы изображенія синкопъ.

Синкопою называется з в у к ъ, н а ч а в ш і й с я с ъ н е а к ц е н т и р о в а н н а г о в р е м е н и и п е р е ш е д ш і й н а а к ц е н т и р о в а н н о е.

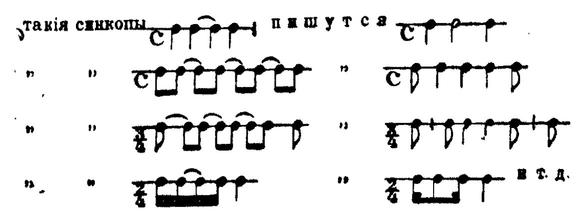
Синкопа можетъ вмѣщать въ себѣ или двѣ цѣлыя доли—предыдущую неакцентированную и слѣдующую акцентированную, напр.



, или вторую половину предыдущей акцентированной съ первой половиной послѣдующей (хотя бы и неакцентированной); напр.:

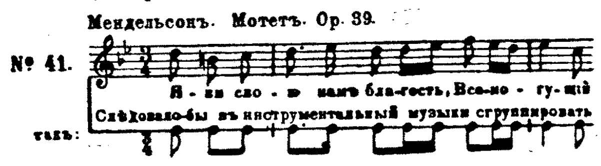
синк. синк. синк. синк. и т. д.

Синкопы часто пишутся особымъ общепринятымъ способомъ, представляющимъ отступленія отъ правильной группировки, а именно:



На началѣ синкопы при исполненіи дѣлается искусственное удареніе, хотя оно и начинается всегда со слабаго времени; поэтому синкопу опредѣляютъ еще такъ: перенесеніе ударенія съ сильной части на слѣдующую слабую.

Группировка въ вокальныхъ сочиненіяхъ (надъ текстомъ) дѣлается не по долямъ такта, а по слогамъ текста: связываются вмѣстѣ ноты, падающія на одинъ слогъ, и, наоборотъ, не связываются ноты, принадлежащія двумъ слогамъ, хотя бы онѣ и падали на одну и ту же долю такта, напр.:



УЧЕНІЕ О ГАММАХЪ.

Полутонъ.—Цѣлый тонъ.—Тетрахордъ.

Прежде чѣмъ говорить о гаммахъ, нужно установить точныя понятія о цѣломъ тонѣ и полутонѣ и о тетрахордахъ, какъ составныхъ частяхъ гаммы.

Выше (стр. 8) были уже даны опредѣленія полутона и цѣлаго тона, здѣсь скажемъ еще разъ объ этихъ разстояніяхъ и во всей полнотѣ.

Такъ какъ всѣ звуки установлены въ музыкальную систему и слѣдуютъ по степени высоты, то разницу высотъ двухъ звуковъ принято называть разстояніемъ или интерваломъ (т.-е. по музыкальной системѣ). Самыми меньшими разстояніями являются полутонъ и цѣлый тонъ.

Полутономъ называется промежутокъ между двумя звуками, настолько мало отличающимися по высотѣ, что нашъ слухъ не чувствуетъ между ними ни одного чистаго промежуточнаго звука. При переходѣ голосомъ съ даннаго звука на слѣдующій, отстоящій отъ него на полутонъ, голосъ какъ бы вливается въ этотъ второй звукъ.

Если полутонъ составляется названіями двухъ сосѣднихъ ступеней, то называется большимъ или діатоническимъ (*ми-фа*, *си-до*, *ре-ми* ♭ и т. п.).

Если полутонъ составляется ступенью и ея хроматическимъ измѣненіемъ, то называется малымъ или хроматическимъ (*до-до* ♯, *ре-ре* ♯ и т. п.).

Современное фортепіано такъ настроено, что на немъ діатони-

ческій полутонъ равенъ хроматическому, т.-е. *до-до* ♯, напр., звучитъ одинаково съ *до-ре* ♭.

Такой строй называется темперированнымъ*), въ отличіе отъ чистаго или акустическаго строя. По акустическому строю хроматическое повышеніе предшествующей ступени ниже хроматическаго пониженія слѣдующей, т.-е. *до* ♯ ниже *ре* ♭. Отсюда и названіе полутоновъ **малый** и **большой**.

Въ темперированномъ строѣ, вслѣдствіе равенства полутоновъ, только и возможенъ энгармонизмъ (см. стр. 13).
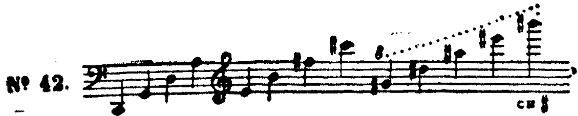
Цѣлымъ тономъ называется промежутокъ между двумя ступенями сосѣднихъ названій, отстоящими на два полутона. Слѣдовательно, между двумя звуками, составляющими цѣлый тонъ, заключается только одинъ чистый промежуточный звукъ, напр.: цѣлый тонъ *до-ре* состоитъ изъ *до*, *до* ♯, *ре* или *до*, *ре* ♭, *ре* ♮; *до* ♯ или *ре* ♭—переливный звукъ.

Такимъ образомъ, цѣлый тонъ дѣлится всегда на хроматическій и діатоническій полутоны, такъ:

№ 43. кр. д. или д. хр.

Изъ всего сказаннаго слѣдуетъ, что и большой (діатоническій) полутонъ, и цѣлый тонъ образуются двумя сосѣдними ступенями, требуя двухъ сосѣднихъ названій, слѣдовательно, являются секундами.

*) Темперированный строй представляетъ суженіе нѣкоторыхъ интерваловъ сравнительно съ ихъ акустической широтой. Его происхожденіе станетъ понятнымъ изъ слѣдующаго: если струну настроить въ какой-нибудь тонъ, напр., *До*, то $^2/_3$ этой струны дадутъ квинтовый тонъ, т.-е. *соль*; $^2/_3$ той части, которая даетъ звукъ *соль*, дастъ *ре* и т. д. Продолжая такимъ образомъ, получимъ слѣдующій рядъ квинтовыхъ звуковъ:



Если полученную такимъ образомъ тринадцатую квинту (*си* ♯) сравнить съ тѣмъ же звукомъ на фортепіано, то она будетъ звучать значительно выше и не совпадетъ съ *До*, съ которымъ совпадаетъ фортепіанное *си* ♯. Въ темперированномъ строѣ эта разница между *До* и акустическимъ *си* ♯ раздѣлена на 12 частицъ и на такую $^1/_{12}$ ея понижена каждая изъ квинтъ, слѣдующихъ за первымъ *До*. Результатомъ такого незамѣтнаго для слуха пониженія квинтъ и является энгармонизмъ, т.-е. совпаденіе, напр., звуковъ *фа* ♯ съ *соль* ♭, *до* ♯ съ *ре* ♭ и т. д.

Секунда, равная полутону, называется малою:

№ 44.  и т. д.

Секунда, равная цѣлому тону, называется большою:

№ 45.  и т. д.

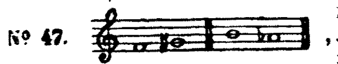
Хроматическій (малый) полутонъ хотя и равенъ по звуку малой секундѣ, но носить этого названія не можетъ, такъ какъ образуется данной ступенью и ея же повышеніемъ или пониженіемъ, а слѣдующей секундной ступенью.

Послѣдованіе двухъ большихъ секундъ (напр.: *до-ре, ре-ми*, или *фа-ми* ♭, *ми* ♭-*ре* ♭) приводитъ къ третьей ступени (отъ начальной), т.-е. образуетъ большую терцію (*до-ми* или *фа-ре* ♭ внизъ).

Послѣдованіе малой и большой секундъ или большой и малой приводитъ къ терціи въ $1^1/_2$ тона, называемой малою:

№ 46.  и т. д.
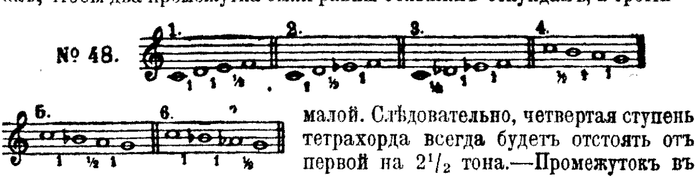
На $1^1/_2$ тона можетъ отстоять и вторая ступень отъ данной:

№ 47. 

но этотъ интервалъ называется увеличенной секундой и не можетъ быть смѣшиваемъ съ малой терціей, такъ какъ образуется не первой и третьей (терцевой) ступенями, а первой и второй, но только отставленной на $1^1/_2$ тона.

Такимъ образомъ, послѣдованіе вверхъ или внизъ двухъ сосѣднихъ ступеней приводитъ къ секундѣ большой или малой, послѣдованіе трехъ сосѣднихъ ступеней приводитъ къ терціи большой или малой.

Тетрахордъ, или полугамма, представляетъ послѣдованіе четырехъ ступеней слѣдующихъ подрядъ вверхъ или внизъ по секундамъ и такъ, чтобы два промежутка были равны большимъ секундамъ, а третій—

№ 48. 

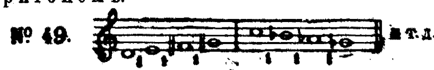
малой. Слѣдовательно, четвертая ступень тетрахорда всегда будетъ отстоять отъ первой на $2^1/_2$ тона.—Промежутокъ въ

малую секунду можетъ быть верхнимъ, среднимъ и нижнимъ промежуткомъ (см. прим. № 48).

Крайнія ступени тетрахорда, отстоя на $2^1/_2$ тона, составляютъ одна по отношенію къ другой четвертую ступень, т.-е. **кварту**, вверхъ или внизъ. Такая кварта въ $2^1/_2$ тона называется **чистою**. Слѣдовательно, чтобы отъ данной ступени прійти къ ея чистой квартѣ вверхъ или внизъ, нужно взять послѣдованіе двухъ большихъ и одной малой секундъ въ какомъ угодно порядкѣ.

Тетрахордъ съ малой секундой вверху (прим. 48, №№ 1 и 4) называется **мажорнымъ**, тетрахорды съ малой секундой въ срединѣ (№№ 2 и 5) или внизу (№№ 3 и 6)—**минорными** *).

Четыре ступени, слѣдующія по большимъ секундамъ, приводятъ къ квартѣ на разстояніи 3-хъ цѣлыхъ тоновъ. Такое разстояніе называется **тритономъ**.

№ 49. 

Въ виду наступающаго изученія гаммъ весьма полезно, какъ можно больше, упражняться въ построеніи всѣхъ трехъ видовъ тетрахордовъ и довести этотъ навыкъ до такой степени, чтобы, не задумываясь, называть всякій видъ отъ каждой данной ступени, какъ натуральной, такъ и хроматически измѣненной, напр.: восходящій тетрахордъ съ полутономъ внизу отъ *ре* ♭?—*Ре* ♭, *ми* ♭♭, *фа* ♭, *соль* ♭. Нисходящій тетрахордъ съ полутономъ въ срединѣ отъ *фа* ♯?—*Фа* ♯, *ми*, *ре* ♯, *до* ♯.

При правильномъ построеніи тетрахорда въ немъ могутъ являться или одни бемоли, или одни діэзы, смѣшенія этихъ знаковъ быть не можетъ.

ГАММЫ.

Гамма или **звукорядъ** есть всякое послѣдованіе звуковыхъ ступеней по порядку вверхъ или внизъ. Всѣ употребляемыя въ современной музыкѣ гаммы дѣлятся на два рода: **діатоническій** и **хроматическій**. 1) **Гамма діатоническая**—послѣдованіе восьми ступеней одна за другой, т.-е. по секундамъ. Слѣдовательно, въ діатонической гаммѣ на протяженіи одной октавы каждое названіе ступени

---

*) Здѣсь такое названіе дано тетрахордамъ въ виду того, что 1-й видъ (№№ 1 и 4) входитъ въ составъ мажорной гаммы, а второй и третій (№№ 2, 3, 5 и 6) въ составъ минорной, но въ греческой теоріи, откуда именно и заимствованы тетрахорды, видъ съ малой секундой вверху (№№ 1 и 4) называется **лидійскимъ**, видъ съ малой секундой въ срединѣ №№ 2 и 5)—**фригійскимъ**, а видъ съ малой секундой внизу (№№ 3 и 6—**дорійскимъ**.

является только одинъ разъ, кромѣ восьмой, носящей одинаковое названіе съ первой и заканчивающей гамму. 2) Гаммы хроматическія—движеніе вверхъ или внизъ по полутонамъ (діатоническимъ и хроматическимъ). Въ современной музыкѣ изъ діатоническихъ гаммъ употребляются только два вида или наклоненія: гамма **мажорная** и **минорная**. Гамму иногда еще называютъ **строемъ** (отъ строить, настроивать) или **ладомъ** (отъ налаживать), какъ такой рядъ звуковъ, въ которомъ всѣ ступени подстраиваются или подлаживаются одна къ другой (по высотѣ) въ зависимости отъ первой ступени, называемой **тоникой**, т.-е. ступенью, дающей главный тонъ, а отсюда является еще одно названіе гаммы—**тонъ** или **тональность**.

Мажорная гамма. Два мажорныхъ тетрахорда, идущихъ одинъ за другимъ и раздѣленныхъ цѣлымъ тономъ, составляютъ **натуральную мажорную гамму**. Цѣлый тонъ, отдѣляющій тетрахорды, называется раздѣльнымъ:

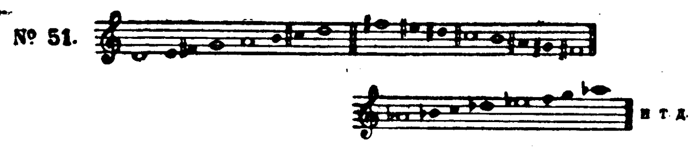
№ 50.

разд. т.

нижн. тетр. верхн. тетр.

Формула, т.-е. послѣдованіе промежутковъ мажорной гаммы = $1.1.^1/_2.1.1.1.^1/_2$. Малыя секунды (т.-е. полутоны) въ мажорѣ лежатъ между III и IV, VII и VIII ступенями.

Пользуясь этимъ правиломъ для построенія мажорныхъ гаммъ, можно построить мажорную гамму отъ какой угодно ступени, какъ натуральной, такъ и хроматически измѣненной, напр.:

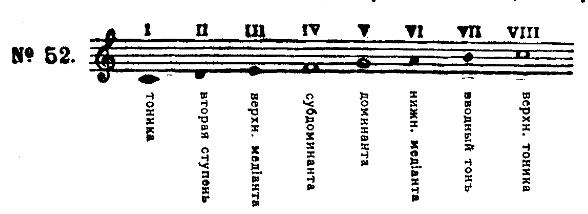


Ступени гаммы, по ихъ отношенію къ тоникѣ и какъ основы строящихся на нихъ аккордовъ, дѣлятся на **главныя** и **побочныя** и носятъ особыя названія, такъ:
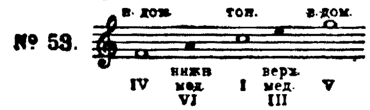
Главныя ступени.	Побочныя ступени.
I ст. тоника.	III ст. верхняя медіанта.
IV » субдоминанта, или нижняя доминанта.	VI » нижняя медіанта.
V » доминанта или верхняя доминанта.	VII » вводный тонъ.
	II » названія не имѣетъ.

Доминанта въ переводѣ обозначаетъ—главная, медіанта—средняя, посредствующая.

Если эти названія подставить подъ ступенями гаммы, то получимъ:



Тутъ кажется на первый взглядъ страннымъ, почему нижняя медіанта лежитъ выше верхней, но эти названія явились въ виду слѣдующаго расположенія ступеней:



т.-е. обѣ доминаты располагаются на равныхъ разстояніяхъ отъ тоники и одна—на пять ступеней вверхъ, а другая—на пять ступеней внизъ. Тогда верхней средней ступенью, т.-е. верхней медіантой, является III ст., а нижней средней, т.-е. нижней медіантой,—VI ступень.

Нельзя не замѣтить, что тоника, субдоминанта, доминанта и верхняя тоника падаютъ на начальныя и конечныя точки тетрахордовъ; кромѣ того, умѣніе быстро соображать и находить эти главныя ступени во всякой гаммѣ является существенно необходимымъ при изученіи гармоніи; поэтому при изученіи гаммъ весьма цѣлесообразно писать ихъ, выдѣляя въ видѣ цѣлыхъ нотъ I, IV, V и VIII ст., т.-е. придавать всякой написанной гаммѣ слѣдующій видъ:

Тогда запоминается наглядно и составъ гаммы изъ двухъ тетрахордовъ, и выдѣляются главныя ступени.
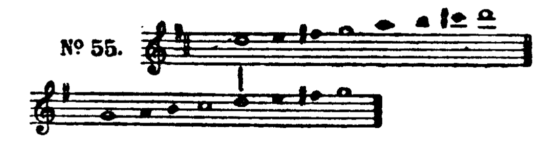
Если начать строить мажорную гамму отъ каждой ступени, ея повышенія и пониженія, т.-е. отъ *До*, отъ *До*♯, отъ *До*♭, отъ *Ре*, отъ *Ре*♭, отъ *Ре*♯ и т. д., то прежде всего вся масса полученныхъ гаммъ распадется на двѣ группы: гаммы съ одними только діэзами—діэзныя и гаммы съ одними только бемолями—бемольныя. Діэзы вмѣстѣ съ

бемолями ни въ одной гаммѣ не встрѣтятся. Въ каждой группѣ будутъ гаммы съ различнымъ числомъ знаковъ, т.-е. діэзовъ или бемолей, начиная отъ одного.

Только одна гамма До не будетъ имѣть знаковъ, поэтому она, какъ беззначная, и считается начальною или первою гаммою.

Дальнѣйшая систематизація, т.-е. приведеніе въ порядокъ отдѣльно діэзныхъ и отдѣльно бемольныхъ гаммъ, даетъ слѣдующіе выводы и правила относительно тѣхъ и другихъ.

Діэзныя мажорныя гаммы. 1) **Каждая діэзная мажорная гамма со слѣдующимъ бо́льшимъ числомъ знаковъ начинается съ верхняго тетрахорда предыдущей гаммы** (см. нотный примѣръ № 54, на стр. 49); такъ, напр.:



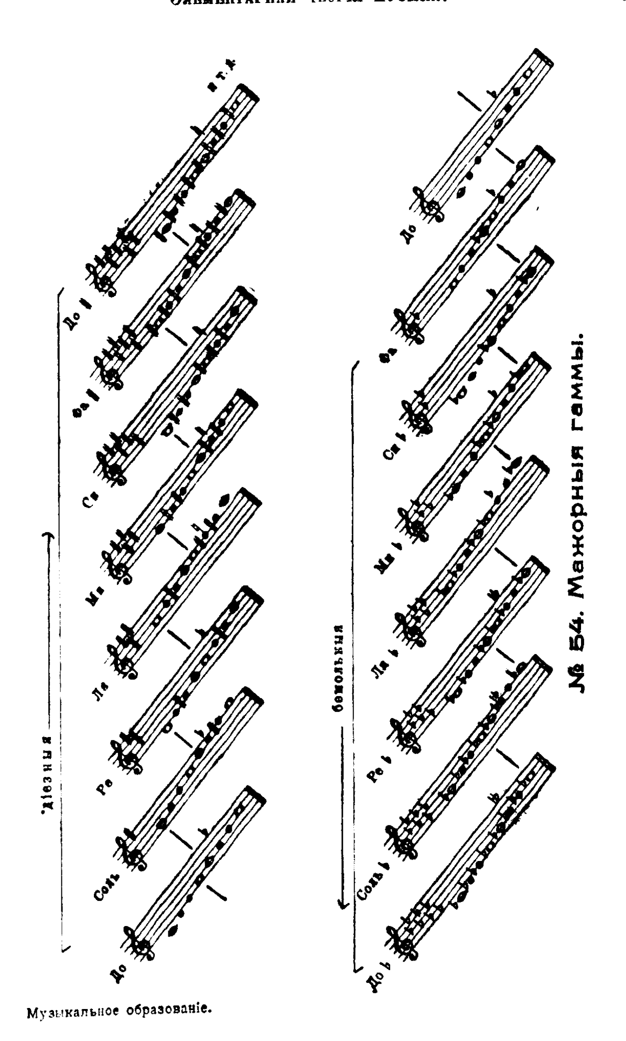
Изъ этого вытекаетъ, что **тоника каждой слѣдующей діэзной мажорной гаммы** лежитъ на пять ступеней выше предыдущей, и гаммы идутъ такъ: *До*, *Соль*, *Ре* - *Ля* - *Ми* - *Си*, *Фа* ♯ и *До* ♯:



Но тотъ же порядокъ гаммъ сохранится, если идти внизъ на четыре ступени (т.-е. на $2^1/_2$ тона или на двѣ большихъ и одну малую секунды):



Слѣдовательно, **тоники мажорныхъ діэзныхъ гаммъ идутъ по квинтамъ** (на $3^1/_2$ тона) **вверхъ или по квартамъ** (на $2^1/_2$ тона) **внизъ.**



№ 54. Мажорныя гаммы.

2) Всѣ знаки предыдущей діэзной гаммы являются въ каждой изъ слѣдующихъ и идутъ въ такомъ порядкѣ: *фа* ♯, *до* ♯, *соль* ♯, *ре* ♯, *ля* ♯, *ми* ♯, *си* ♯, а пишутся такъ:
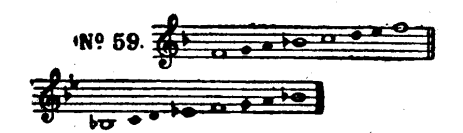
№ 58.

Порядокъ діэзовъ и каждый изъ нихъ по его нумеру (т.-е. какой діэзъ—первый, какой—третій, седьмой, второй и т. д.) нужно знать особенно твердо.

3) Послѣдній (старшій) діэзъ является на VII ст., т.-е. на вводномъ тонѣ гаммы (такъ, напр., въ гаммѣ *ми* послѣдній діэзъ—*ре* ♯, въ гаммѣ *ля*—*соль* ♯ и т. д.).

4) Всѣ діэзныя гаммы, кромѣ гаммъ *Фа* ♯ и *До* ♯, начинаются съ натуральныхъ (не-діэзныхъ) ступеней.

Бемольныя гаммы. 1) Каждая бемольная гамма со слѣдующимъ большимъ числомъ знаковъ оканчивается нижнимъ тетрахордомъ предыдущей гаммы:


№ 59.

Тоника каждой слѣдующей по числу бемолей гаммы лежитъ на пять ступеней ниже предыдущей, и гаммы идутъ такъ: *Фа*—*Си* ♭, *Ми* ♭, *Ля* ♭, *Ре* ♭, *Соль* ♭, *До* ♭:


№ 60.

Тотъ же порядокъ сохранится, если идти вверхъ по чистымъ квартамъ:


№ 61.

Слѣдовательно, тоники бемольныхъ мажорныхъ гаммъ идутъ по квартамъ (въ $2^1/_2$ тона) вверхъ или по квинтамъ (въ $3^1/_2$ тона) внизъ.

2) Всѣ знаки предыдущей бемольной гаммы являются въ каждой изъ слѣдующихъ и идутъ въ порядкѣ обратномъ діэзами, а именно *си* ♭, *ми* ♭, *ля* ♭, ре ♭, *соль* ♭, *до* ♭, *фа* ♭, пишутся такъ:

№ 62.

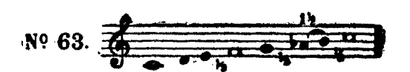
Порядокъ бемолей и каждый изъ нихъ по его нумеру (т.-е. какой бемоль второй, шестой, пятый и т. д.), нужно знать особенно твердо.

3) Послѣдній (старшій) бемоль является на IV ст. гаммы (такъ, напр., въ гаммѣ *ми* ♭ послѣдній бемоль *ля* ♭, въ гаммѣ *си* ♭ послѣдній бемоль *ми* ♭ и т. д.).

4) Всѣ бемольныя гаммы, кромѣ гаммы Фа, начинаются съ бемольныхъ ступеней.

Діэзныя и бемольныя гаммы описаны совершенно одинаково и, гдѣ можно, даже тѣми же словами, нарочно, чтобы легче было въ нихъ сравнить и замѣтить все общее и все противоположное.

Гармоническая мажорная гамма происходитъ отъ пониженія VI ступени въ натуральной мажорной:



Отъ такого пониженія 1) верхній тетрахордъ перестаетъ быть мажорнымъ, 2) является характерное разстояніе между VI и VII въ $1^1/_2$ тона, составляющее увеличенную секунду, и 3) третій полутонъ между V и VI ступенями.

Знакъ пониженія на VI ступени называется случайнымъ и въ ключѣ не выставляется.

Въ нотномъ спискѣ мажорныхъ гаммъ прим. № 7 случайные знаки поставлены подъ шестыми ступенями для того, чтобы сохранить послѣдованіе натуральныхъ мажорныхъ гаммъ.

Минорныя гаммы. Рядъ ступеней, отъ VI до VI ст., по нату-

ральной **мажорной** гаммѣ дастъ **натуральную минорную гамму.**

№ 64. Гаммы взаимно параллельныя.



Натуральная минорная гамма состоитъ изъ двухъ разныхъ тетрахордовъ: нижняго—съ полутономъ въ серединѣ и верхняго—съ полутономъ внизу. Слѣдовательно, по ступенямъ малыя секунды или полутоны располагаются между II и III, V и VI ступенями.

Формула натуральнаго минора слѣдующая: 1, 1/2.1,1,1/2. 1.1.

Мажорная и происходящая отъ нея минорная гаммы называются взаимно параллельными или соотвѣтствующими и отстоятъ на малыя терціи, причемъ мажоръ лежитъ выше, миноръ—ниже. Взаимно параллельныя гаммы имѣютъ одинаковое число знаковъ.

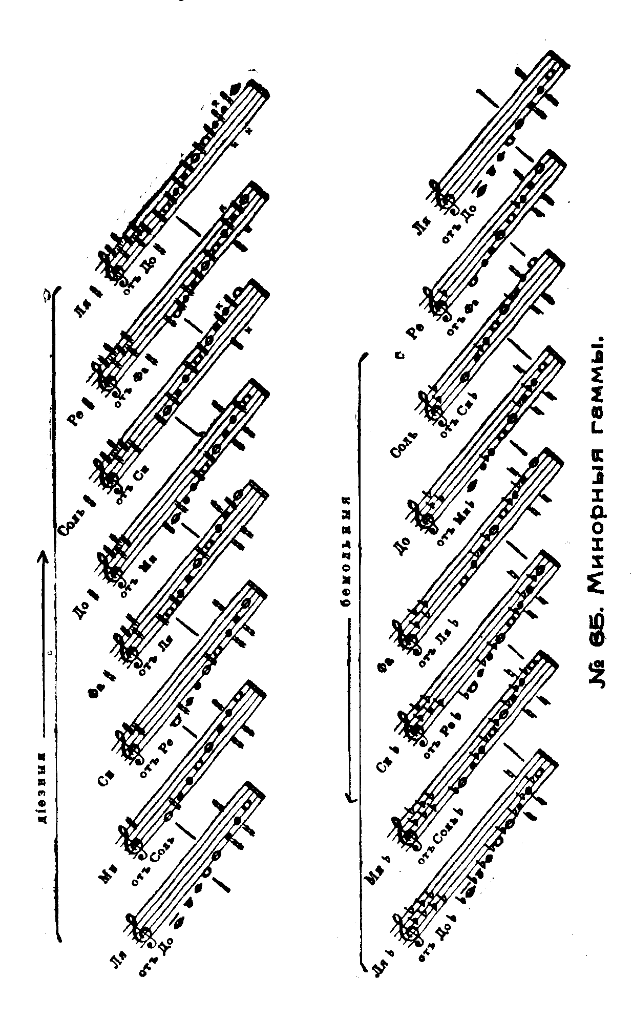
Нотный списокъ минорныхъ гаммъ прим. № 65 составленъ параллельно со спискомъ мажорныхъ гаммъ: слѣва каждой минорной гаммы написано ея названіе, а подъ нимъ названіе той мажорной, отъ которой она происходитъ (напр., *Ре* ♯, отъ *Фа* ♯).

Ступени въ минорныхъ гаммахъ также дѣлятся на **главныя** и **побочныя** и носятъ такія же точно названія, какъ и въ мажорѣ, т.-е.:

Главныя ступени.	Побочныя ступени.
I—тоники.	II—безъ названія
IV—субдоминанта.	III—верхняя } медіанты.
	VI—нижняя } медіанты.
V—доминанта.	VII—вводный тонъ.

Діэзныя минорныя. Тоники діэзныхъ минорныхъ гаммъ **идутъ также** по квинтамъ (въ 3½ тона) вверхъ или по квартамъ (въ 2½ тона) внизъ.

Всѣ знаки предыдущей діэзной минорной **являются** въ **каждой** слѣдующей и идутъ совершенно въ томъ же порядкѣ, какъ и въ мажорѣ.



№ 65. Минорныя гаммы.

Послѣдній (старшій) діэзъ является въ минорѣ на II ступени; напр., въ гаммѣ *ре*♯ послѣдній діэзъ есть *ми*♯ и т. д. (сравнить съ мажоромъ).

Діэзныя минорныя гаммы, кромѣ первыхъ двухъ, *Ми* и *Си*, начинаются съ діэзныхъ ступеней (сравнить это съ мажоромъ).

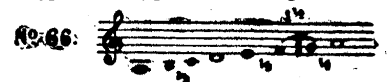
Бемольныя минорныя. Тоники бемольныхъ минорныхъ гаммъ идутъ такъ же, какъ и тоники мажорныхъ, по квинтамъ (въ $3^1/_2$ тона) внизъ или по квартамъ (въ $2^1/_2$) вверхъ.

Всѣ знаки предыдущей бемольной гаммы являются въ каждой изъ слѣдующихъ и идутъ точно въ такомъ же порядкѣ, какъ и въ мажорѣ.

Послѣдній (старшій) бемоль въ минорѣ является на VI ступени (сравнить съ мажоромъ).

Всѣ бемольныя минорныя, кромѣ трехъ послѣднихъ *Си*♭, *Ми*♭ и *Ля*♭, начинаются съ натуральныхъ ступеней (сравнить съ мажоромъ).

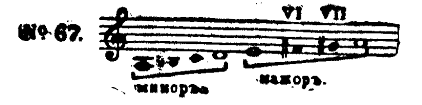
Гармоническая минорная гамма происходитъ отъ повышенія VII ступени въ натуральной (сравнить съ гармоническомъ мажоромъ).



Отъ такого повышенія является 1) характерное разстояніе между VI и VII въ $1^1/_2$ тона, т.-е. на увеличенную секунду (сходное съ мажоромъ), и 2) третій полутонъ между VII и VIII ступенями.

Въ спискѣ минорныхъ гаммъ примѣра № 65 случайные знаки на VII ступени поставлены надъ нотами, чтобы сохранить послѣдованіе натуральныхъ минорныхъ гаммъ.

Минорная мелодическая восходящая происходитъ отъ повышенія VI и VII ступеней въ натуральной минорной гаммѣ и имѣетъ двѣ малыя секунды, т.-е. два полутона, между II и III, VII и VIII. Характерное отличіе ея въ томъ, что нижній тетрахордъ—минорный, а верхній—мажорный:



Восходящею эту гамму называютъ потому, что и при исполненіи,

и въ теоріи она употребляется только въ порядкѣ движенія вверхъ. Минорная мелодическая нисходящая идетъ, какъ натуральная, безъ повышенія VI и VII ступеней. Нисходящею она называется потому, что при исполненіи и въ теоріи употребляется только въ порядкѣ движенія сверху внизъ.

Въ нотномъ спискѣ минорныхъ гаммъ примѣра № 65 случайные знаки по мелодическому минору подписаны подъ нотами VI и VII ступеней.

Случайные знаки мелодическаго и гармоническаго минора въ ключѣ также не выставляются.

Формулы всѣхъ трехъ видовъ минора являются слѣдующими:

1) Гармонической . . . . 1, 1/2, 1, 1, 1/2, 1 1/2, 1/2.
2) Мелодической восходящей (считая вверхъ). . . . . . . 1, 1/2, 1, 1, 1, 1, 1/2.
3) Мелодической нисходящей (считая внизъ) . . . . 1, 1, 1/2, 1, 1, 1/2, 1.

Въ гаммахъ какъ мажорныхъ, такъ и минорныхъ особенно твердо нужно знать слѣдующее:

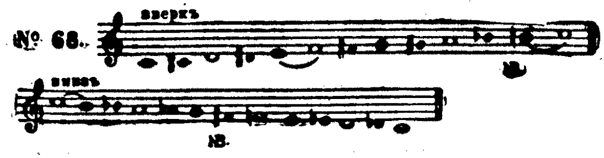
1) число ключевыхъ знаковъ, ихъ порядокъ и послѣдній знакъ;

2) главныя ступени, знаніе которыхъ особенно необходимо въ гармоніи, а привычка слуха къ ихъ послѣдовательности является первымъ шагомъ въ развитіи и воспитаніи гармоническаго чувства;

3) въ минорѣ надо знать одинаково твердо всѣ три вида и случайные знаки;

4) помнить VI и VII ступени, составляющія 1 1/2 тона, т.-е. увеличенную секунду въ гармонической минорной и мажорной гаммахъ.
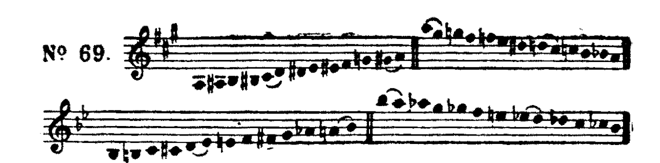
Хроматическая гамма представляетъ движеніе вверхъ или внизъ по полутонамъ; она пишется различно, но общепринятый способъ ея нотированія слѣдующій:



вверхъ она тянется со знаками повышенія, т.-е. въ промежутки каждой большой секунды вставляются повышенія нижней ея ступени, за

исключеніемъ промежутка между VI и VII ступенями, въ который вставляется пониженіе VII ступени взамѣнъ повышенія VI (при NB).

Въ нисходящемъ порядкѣ хроматическая гамма пишется со знаками пониженія: въ промежуткѣ каждой большой секунды вставляется пониженіе ея предыдущей ступени, за исключеніемъ промежутка между V и IV, въ который помѣщается повышеніе IV ступени, а не пониженіе V. Слѣдующіе примѣры представляютъ хроматическую гамму въ бемольной и діэзной тональностяхъ.



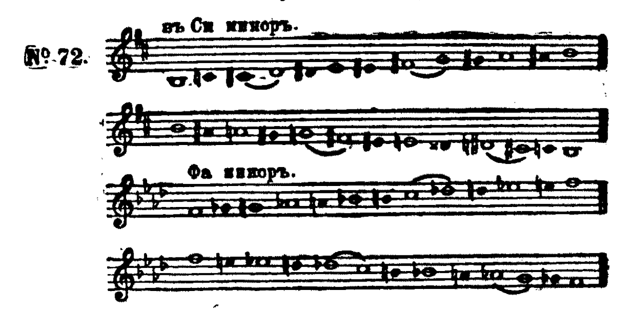
Въ минорѣ хроматическая гамма пишется по ея параллельной мажорной. Такимъ образомъ, гамма *до*-миноръ, во-первыхъ, должна быть принята въ ея натуральномъ видѣ (безъ *си* ♮), а затѣмъ—въ восходящемъ порядкѣ въ промежуткахъ большихъ секундъ вставляются повышенія предыдущей ступени, за исключеніемъ промежутка между первой и второй ступенями, въ которомъ будетъ вставлено пониженіе II ступени, а не повышеніе I, такъ какъ I и II ступени минора были VI и VII ступенями его мажора, между которыми должно быть не повышеніе VI ступени, а пониженіе VII. Словомъ, въ данномъ случаѣ нужно представлять себѣ какъ бы въ тонѣ *ми*-бемоль-мажоръ, верхніе хроматически идущіе звуки котораго перенесены внизъ:



Нисходящая гамма пишется какъ нисходящая одноименнаго мажора, т.-е. хроматическая гамма въ *до*-миноръ внизъ пишется, какъ-будто бы это было въ *до*-мажоръ.



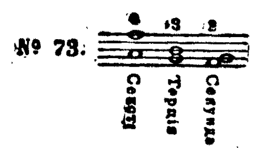
На этомъ основаніи слѣдующія гаммы должны быть написаны такъ:



УЧЕНІЕ ОБЪ ИНТЕРВАЛАХЪ.

Интервалъ, или двоезвучіе, образуется двумя ступенями, ограничивающими какой-нибудь звуковой промежутокъ.

Ступени, составляющія интервалъ, называются также **голосами**. Нижній голосъ интервала, т.-е. его прима, называется **основаніемъ**, а верхній — **вершиною**. Вершина интервала получаетъ латинское численное названіе въ зависимости оттого, которую ступень она составляетъ:



Различіе впечатлѣній, получаемыхъ отъ разныхъ интерваловъ, зависитъ исключительно только отъ различія высотъ входящихъ въ ихъ составъ звуковъ, т.-е., напр., терція ***ля-до*** не похожа на квинту ***ля-ми*** только потому, что разница высотъ ***ля*** и *до*—одна, а высотъ ***ля*** и *ми*—другая.

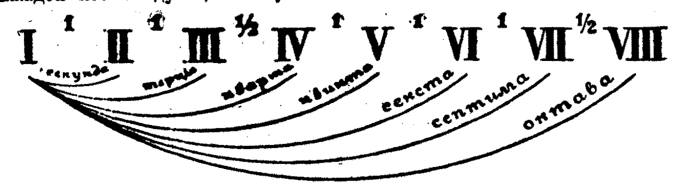
Слѣдовательно, практическая сторона изученія интерваловъ заключается въ томъ, чтобы научить слухъ ясно воспринимать впечатлѣнія отъ даннаго интервала и по этому впечатлѣнію опредѣлять разницу высотъ составляющихъ его звуковъ, т.-е. ихъ разстояніе.

Каждая величина каждаго интервала опредѣляется числомъ цѣлыхъ тоновъ и полутоновъ, такъ:

	Уменьш.	Малые.	Больш. чистые.	Увелич.
Унисоны. . . .	$^1/_2$	—	0	$^1/_2$
Секунды	—	$^1/_2$	1	$1^1/_2$
Терціи	1	$1^1/_2$	2	$2^1/_2$
Кварты.	2	—	$2^1/_2$	3
Квинты	3	—	$3^1/_2$	4
Сексты.	—	4	$4^1/_2$	5
Септимы. . . .	$4^1/_2$	5	$5^1/_2$	—
Октавы	$5^1/_2$	—	6	$6^1/_2$

Здѣсь указана величина только употребляемыхъ интерваловъ. Изъ приведенной таблицы слѣдуетъ, что уменьшенный интервалъ на полутонъ меньше малаго, малый на полутонъ меньше большого, большой на полутонъ меньше увеличеннаго. Исключеніе, которое будетъ объяснено ниже, представляютъ унисоны, кварты, квинты и октавы.

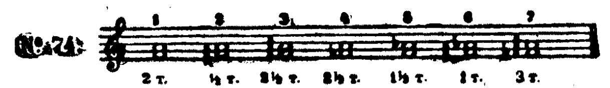
Такъ какъ при широкихъ интервалахъ затруднительно отсчитывать число заключающихся въ нихъ тоновъ и полутоновъ, то для опредѣленія величины существуетъ другой пріемъ, болѣе легкій, но основанный на безукоризненномъ знаніи гаммъ, а именно: большими оказываются всѣ интервалы отъ тоники мажорной гаммы вверхъ къ каждой изъ слѣдующихъ ступеней:



Интервалы строятся отъ каждой примы вверхъ и внизъ, отчего и называются верхними и нижними; такъ, напр.: верхняя терція отъ *си* будетъ *ре*, нижняя терція отъ *си* — *соль*. Если ступени интервала слѣдуютъ одна за другой то такой ходъ называется мелодическимъ ходомъ, скачкомъ или мелодическимъ интерваломъ.

Если обѣ ступени звучатъ одновременно то интервалъ называется гармоническимъ, или двоезвучіемъ.

Во всякомъ интервалѣ можно хроматически измѣнять его ступени. Отъ этого численное названіе интервала остается тѣмъ же самымъ, мѣняется только его ширина:



Всѣ семь приведенныхъ интерваловъ — терціи, такъ какъ составляются ступенью *фа* и третьей отъ нея по названію ступенью *ля*; но терціи эти различной ширины или, какъ обыкновенно говорятъ,— различной величины, отъ 1 до 3 тоновъ.

Такимъ образомъ интервалы, сохраняя свое численное названіе, могутъ быть большими, малыми, увеличенными и уменьшенными.

Слѣдовательно, чтобы опредѣлить величину даннаго интервала, нужно основаніе его принять за тонику мажорной гаммы и посмотрѣть, совпадаетъ ли его вершина съ соотвѣтствующею ступенью той же гаммы; такъ, напр., интервалъ *ля-до*—небольшой, такъ какъ, прикладывая его къ гаммѣ *ля*-мажоръ, ступень *до* не совпадетъ, потому что въ гаммѣ *ля* есть *до* ♯; слѣдовательно, большимъ интерваломъ будетъ *ля-до* ♯. Если случится опредѣлять величину интервала, построеннаго на такой ступени, отъ которой нѣтъ мажорной гаммы, напр. *ми* ♯ - *до* ♯, то сначала нужно опредѣлить интервалъ, отбросивъ хроматическій знакъ (*ми-до* ♯), а потомъ посмотрѣть, суживаетъ ли, или расширяетъ его отброшенный знакъ.

Такимъ образомъ, *ми* ♯ - *до* ♯ будетъ секста, меньшая на полутонъ, чѣмъ большая (*ми - до* ♯). Большіе унисоны, кварты, квинты и октавы называются чистыми.

Если нужно опредѣлить величину интервала, который называютъ сверху внизъ, напр. (*фа-ре*) внизъ, то его стоитъ только назвать въ обратномъ порядкѣ—*ре - фа* и поступать такъ, какъ только-что было объяснено.

Унисоны, кварты, квинты и октавы малыми не бываютъ (см. въ обращеніи интерваловъ) и вслѣдъ за чистыми идутъ умень-

шенные, которые на полутонъ меньше чистыхъ, и увеличенные — на полутонъ больше чистыхъ.

Для чтенія интерваловъ глазами весьма полезно помнить слѣдующее.

1) Всѣ нечетные интервалы (3, 5, 7, 9, 11 и т. д.) располагаются всегда такъ: если основаніе занимаетъ линію, то и вершина лежитъ на линіи; если основаніе лежитъ въ промежуткѣ, то и вершина займетъ промежутокъ.

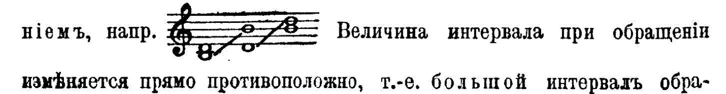


Въ какомъ бы ключѣ ни читать приведенные интервалы, ихъ численныя названія всегда останутся тѣми же. Изъ приведеннаго примѣра видно, что ступени, составляющія терцію, занимаютъ или два сосѣдніе промежутка, или двѣ сосѣднія линіи; ступени квинты располагаются черезъ промежутокъ, или черезъ линію; ступени септимы—черезъ два промежутка, или черезъ двѣ линіи и т. д.
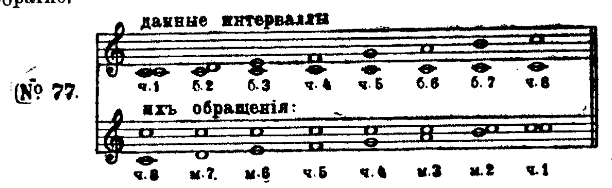
2) Всѣ четные интервалы (2, 4, 6, 8, 10 и т. д.) располагаются всегда такъ: если основаніе лежитъ въ промежуткѣ, то вершина—на линіи; если основаніе лежитъ на линіи, то вершина—въ промежуткѣ:



Такимъ образомъ, ступени секунды занимаютъ линію и слѣдующій промежутокъ, или промежутокъ и слѣдующую линію; ступени кварты—линію и промежутокъ, оставляя свободными промежутокъ и линію и т. д.

Обращеніе интерваловъ. Обращеніе интервала — такая перестановка его ступеней, при которой или основаніе отъ перенесенія на октаву вверхъ становится вершиной, или вершина отъ перенесенія на октаву внизъ становится основаніемъ, напр.  Величина интервала при обращеніи измѣняется прямо противоположно, т.-е. большой интервалъ обра-

щается въ **малый** и обратно, **увеличенный**—въ **уменьшенный** и обратно.

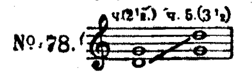


Численное названіе даннаго интервала съ численнымъ названіемъ его обращенія даетъ въ суммѣ «9», т.-е.

унисонъ	обращается	въ	октаву	(1+8=9)
секунда	»	»	септиму	(2+7=9)
терція	»	»	сексту	(3+6=9)
кварта	»	»	квинту	(4+5=9)
квинта	»	»	кварту	(5+4=9)
секста	»	»	терцію	(6+3=9)
септима	»	»	секунду	(7+2=9)
октава	»	»	унисонъ	(8+1=9)
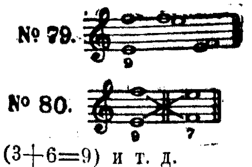
и притомъ: **большой** въ **малый**, **малый** въ **большой**, **увеличенный** въ **уменьшенный**, **уменьшенный** въ **увеличенный**.

Исключеніе представляютъ чистые интервалы (т.-е. унисоны=0 тоновъ, кварты=$2^1/_2$ тонамъ, квинты=$3^1/_2$ тонамъ и октавы=6 тонамъ), которые, будучи большими, обращаются также въ большіе, напримѣръ:



Слѣдовательно, малыхъ 1, 4, 5 и 8 не существуетъ, и эти интервалы, на полутонъ больше чистыхъ, становятся увеличенными, а на полутонъ меньше—сразу уменьшенными.

Интервалы шире октавы, начиная съ ноны, при перенесеніи на октаву одного только основанія или вершины, обращенія не получаютъ, такъ какъ переносимая на октаву ступень не переступитъ черезъ другую:



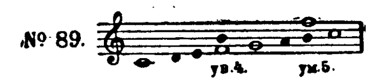
Такой интервалъ получитъ обращеніе, если основаніе перенести на октаву вверхъ и одновременно вершину на октаву внизъ, такъ:

Тогда нона, какъ секунда черезъ октаву, обращается въ септиму (2 + 7 = 9); децима, какъ терція черезъ октаву,—въ сексту (3+6=9) и т. д.

Ученіе объ обращеніи интерваловъ имѣетъ различныя примѣненія въ гармоніи и особенно въ контрапунктѣ, въ элементарной же теоріи оно облегчаетъ построеніе широкихъ интерваловъ и до нѣкоторой степени помогаетъ пѣнію ихъ. Построеніе интерваловъ при помощи обращенія дѣлается такъ: вмѣсто требуемаго интервала берется его обращеніе, т.-е. въ обратную сторону интервалъ, дополняющій его до 9, а именно: большую сексту вверхъ отъ *си* ♭ составитъ *соль*, т.-е. та же самая ступень, которая внизъ отъ *си* ♭ дастъ малую терцію (малая 3 въ обращеніи=большой 6).

УВЕЛИЧЕННЫЕ И УМЕНЬШЕННЫЕ ИНТЕРВАЛЫ.

I. Увеличенные и уменьшенные интервалы въ натуральныхъ гаммахъ. Въ натуральномъ мажорѣ изъ увеличенныхъ и уменьшенныхъ интерваловъ встрѣчаются только увеличенная кварта (между IV и VII ступенями) и ея обращеніе—уменьшенная квинта (между VII и IV ступенями).

№ 89. 

Эти же увеличенная кварта и уменьшенная квинта должны, конечно, быть и въ натуральномъ минорѣ, какъ представляющемъ натуральную мажорную гамму безъ всякихъ измѣненій, но только идущую отъ VI до VI ея ступени. Такъ какъ бывшая VI ступень мажора въ минорѣ считается за первую, то и эти интервалы будутъ относиться къ другимъ ступенямъ, а именно: увеличенная кварта— между VI и II, а уменьшенная квинта—между II и VI.

№ 90. 

Легко замѣтить, что въ этихъ интервалахъ всегда участвуетъ вводный тонъ, или бывшій вводный тонъ (въ минорѣ, напр., въ уменьшенной квинтѣ второй ступени; состоящей изъ II и VI ступени; эта вторая ступень есть бывшій вводный тонъ ея параллельнаго мажора). Вводный тонъ въ увеличенномъ интервалѣ лежитъ вверху, а въ уменьшенномъ—внизу.

II. Увеличенные и уменьшенные интервалы въ гармоническихъ гаммахъ. Въ гармонической мажорной и минорной гаммахъ, кромѣ вышеупомянутыхъ увеличенной кварты и уменьшенной квинты (образуемыхъ въ минорѣ II и VI ступенями, а въ мажорѣ IV и VII ступенями), являются еще другія и на другихъ ступеняхъ, а именно:

а) въ гармоническомъ минорѣ:

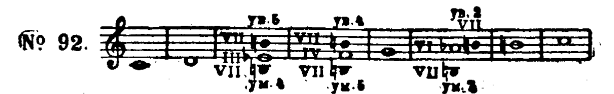
Увел. секунда между VI и VII ст. и ея обращеніе ум. септ. между VII и VI.
Увел. кварта » IV » VII » » ум. квинта м. VII » VI.
Увел. квинта » III » VII » » ум. кварта » VII » III.

б) въ гармоническомъ мажорѣ:

Увел. секунда между VI и VII ст. и ея обращ. ум. септ. между VII и VI.
Увел. кварта » VI » II » » ум. квинта м. II » VI.
Увел. квинта » VI » III » » ум. кварта » III » VI.

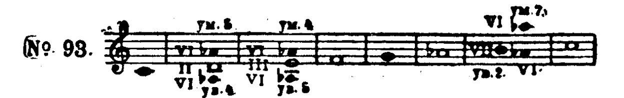
Гармоническій миноръ:

№ 92.



Гармоническій мажоръ:

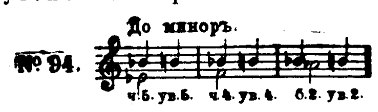
№ 93.



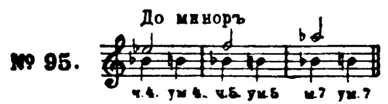
Изъ обзора всѣхъ увеличенныхъ и уменьшенныхъ интерваловъ, какъ натуральныхъ, такъ и гармоническихъ гаммъ, можно сдѣлать слѣдующій выводъ: увеличенные и уменьшенные интервалы гармоническаго мажора и минора образуются различно: въ минорѣ они происходятъ отъ повышенія на полутонъ VII ступени, а въ мажорѣ—отъ пониженія VI ступени.

1) Въ гармоническомъ минорѣ: а) увеличенные интервалы

происходятъ изъ большихъ или чистыхъ отъ повышенія на хроматическій полутонъ ихъ вершины:

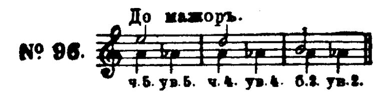


б) уменьшенные интервалы происходятъ изъ чистыхъ и малыхъ отъ повышенія на хроматическій полутонъ ихъ основанія:
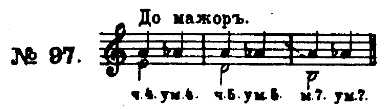


Вслѣдствіе этого, во всѣхъ увеличенныхъ интервалахъ гармоническаго минора вершину составляетъ вводный тонъ гаммы, а во всѣхъ уменьшенныхъ—основаніе составляетъ вводный тонъ гаммы.

2) Въ гармоническомъ мажорѣ — совершенно наоборотъ: а) увеличенные интервалы происходятъ изъ большихъ или чистыхъ отъ хроматическаго пониженія ихъ основанія:



б) уменьшенные интервалы происходятъ изъ малыхъ или чистыхъ, но только обратно — отъ хроматическаго пониженія ихъ вершины:



Во всѣхъ увеличенныхъ интервалахъ гармоническаго мажора основаніе составляетъ искусственно пониженная VI ступень гаммы, а во всѣхъ уменьшенныхъ интервалахъ вершину составляетъ искусственно пониженная VI ступень гаммы.

Во всѣхъ увеличенныхъ интервалахъ гармоническаго минора вершину составляетъ искусственно повышенная VII ступень гаммы, а во всѣхъ уменьшенныхъ интервалахъ основаніе составляетъ искусственно повышенная VII ступень гаммы.

Расположеніе интерваловъ по ступенямъ натуральной и гармонической мажорной и минорной гаммъ.

Если строить всѣ интервалы, начиная съ секунды до септимы включ., на каждой ступени мажорной и минорной гаммъ, т.-е. такъ:

№ 98. 

то окажется, что они расположатся по ступенямъ мажорныхъ и минорныхъ гаммъ, какъ показано въ слѣдующей таблицѣ:

Въ мажорѣ:	натуральномъ.		гармоническомъ.	
Большія сек.	5	I, II, IV, V, VI ступени	3	I, II, IV
Малыя »	2	III и VII	3	III, V, VII
Увел. »	—	—	1	VI
Больш. терц.	3	I, IV, V	3	I, V, VI
Малыя »	4	II, III, VI, VII	4	II, III, IV, VII
Чист. кварты	6	I, II, III, V, VI, VII	4	I, II, V, VII
Увел. »	1	IV	2	IV, VI
Уменьш. »	—	—	1	III
Чист. квинты	6	I, II, III, IV, V, VI	4	I, III, IV, V
Увел. »	—	—	1	VI
Уменьш. »	1	VII	2	II, VII
Больш. сексты	4	I, II, IV, V	4	II, IV, V, VI
Малыя »	3	III, VI, VII	3	I, III, VII
Бол. септимы	2	I, VI	3	I, IV, VI
Малыя »	5	II, III, V, VI, VII	8	II, III, V
Уменьш. »	—	—	1	VII

Въ минорѣ:	натуральномъ.		гармоническомъ.	
Большія сек.	5	I, III, IV, VI, VII	3	I, III, IV
Малыя »	2	II, V	3	II, V, VII
Увел. »	—	—	1	VI,
Больш. терціи	3	III, VI, VII	3	III, V, VI
Малая »	4	I, II, IV, V	4	I, II, IV, VII
Чист. кварты	6	I, II, III, IV, V, VII	4	I, II, III, V
Увел. »	1	VI	2	IV, VI
Уменьш. »	—	—	1	VII
Чист. квинты	6	I, III, IV, V, VI, VII	4	I, IV, V, VI
Увел. »	—	—	1	III
Уменьш. »	1	II	2	II, VII
Больш. сексты	4	III, IV, VI, VII	4	II, III, IV, VI
Мал. »	3	I, II, V	3	I, V, VII
Больш. септ.	2	III, VI	3	I, III, VI
Мал. »	5	I, II, IV, V, VII	3	II, IV, V
Уменьш. »	—	—	1	VII

ДИССОНАНСЫ И КОНСОНАНСЫ.

По впечатлѣнію, производимому на слухъ, двоезвучія дѣлятся на двѣ группы:

1) **консонансы**—вызывающіе впечатлѣніе покоя и

2) **диссонансы** — вызывающіе впечатлѣніе движенія, т.-е. дальнѣйшаго перехода въ консонансъ.

Кромѣ того, консонансы бываютъ совершенные и несовершенные.

На эти двѣ группы всѣ двоезвучія подраздѣляются такъ:

Консонансы.		Диссонансы.
Совершенные.	Несовершенные.	Большія и малыя 7 » » 2
Всѣ чистые, т.-е. 1, 4, 5 и 8.	Больш. и мал. 3 » » 6	и всѣ безъ исключенія увеличенныя уменьшенныя. При извѣстныхъ условіяхъ и чистая 4.

Переходъ диссонанса въ консонансъ называется разрѣшеніемъ, которое совершается на основаніи точно опредѣленныхъ для каждаго диссонанса ходовъ составляющихъ его ступеней. Общія для всѣхъ разрѣшеній правила слѣдующія:

1) ступени, входящія въ составъ диссонирующаго двоезвучія, переходятъ плавно, т.-е. по большимъ и малымъ секундамъ вверхъ или внизъ, или скачкомъ не шире чистой квинты;
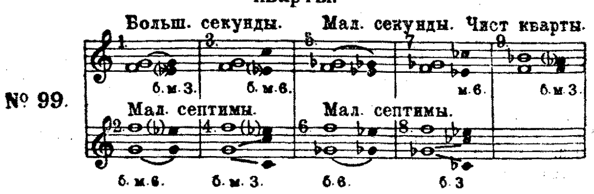
2) переходъ на хроматическіе полутоны, или скачками, составляющими диссонирующіе интервалы, не допускается;

3) при разрѣшеніи одна изъ ступеней, входящихъ въ составъ диссонанса, можетъ выдерживаться;

4) если вершина и основаніе движутся плавно, то всегда въ разныхъ направленіяхъ, т.-е. если вершина идетъ на ступень вверхъ, то основаніе—на ступень внизъ и обратно.

Разрѣшеніе большихъ и малыхъ секундъ, септимъ и чистой кварты.

№ 99.



Большая секунда разрѣшается въ большую или малую терцію ходомъ нижняго голоса на большую или малую секунду внизъ; верхній голосъ выдерживается (1). На этомъ основаніи малая септима, какъ обращеніе большой секунды, разрѣшается въ большую или малую сексту ходомъ верхняго голоса (который въ секундѣ былъ нижнимъ) на большую или малую секунду внизъ; нижній голосъ выдерживается (2).

Малая септима, сохраняя движеніе верхняго голоса на большую или малую секунду внизъ, можетъ еще разрѣшаться въ большую или малую терцію, если нижній голосъ дѣлаетъ скачекъ на чистую кварту вверхъ или на чистую квинту внизъ (тогда получается терція черезъ октаву (4). На этомъ основаніи большая секунда, какъ обращеніе малой септимы, можетъ разрѣшаться въ большую или малую сексту ходомъ нижняго голоса на большую секунду внизъ и скачкомѣ верхняго—на чистую кварту вверхъ (3).

Малая секунда разрѣшается только въ малую терцію ходомъ нижняго голоса на большую секунду внизъ; верхній голосъ выдерживается (5).

Большая септима, какъ обращеніе малую секунды, разрѣшается только въ большую сексту ходомъ верхняго голоса на большую секунду внизъ; нижній голосъ выдерживается (6).

Большая септима, сохраняя ходъ верхняго голоса на большую секунду внизъ, можетъ разрѣшаться еще только въ большую терцію (или дециму) при ходѣ нижняго голоса на чистую кварту вверхъ или чистую квинту внизъ (8).

На этомъ основаніи малая секунда, какъ обращеніе большой септимы, сохраняя ходъ нижняго голоса на большую секунду внизъ, можетъ разрѣшаться еще въ малую сексту ходомъ верхняго голоса на чистую кварту вверхъ.
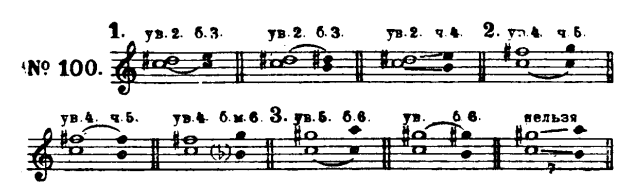
Чистая кварта разрѣшается въ большую или малую терціи ходомъ верхняго голоса на большую или малую секунду внизъ; нижній голосъ выдерживается.

Разрѣшеніе увеличенныхъ и уменьшенныхъ диссонансовъ.
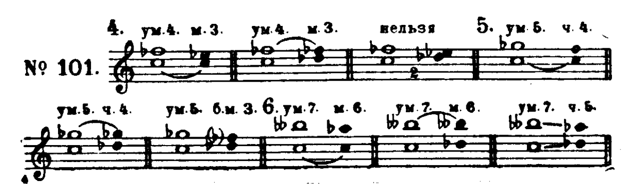
Разрѣшеніе увеличенныхъ и уменьшенныхъ диссонансовъ совершается по правиламъ, основаннымъ на ихъ образованіи, а именно: голосъ, происходящій отъ хроматическаго повышенія, продолжаетъ двигаться вверхъ всегда на малую секунду; голосъ, происходящій отъ хроматическаго пониженія, продолжаетъ двигаться внизъ на малую секунду.

Другой голосъ выдерживается или движется на большую или малую секунду, но всегда въ сторону, обратную съ первымъ.

Такимъ образомъ, увеличенныя секунды, кварты и квинты могутъ разрѣшться такъ:



Уменьшенныя кварты, квинты и септимы могутъ разрѣшаться такъ:



Изъ приведенныхъ таблицъ видно, что увеличенные диссонансы при разрѣшеніи всегда расширяются, а уменьшенные — всегда суживаются.

Каждый диссонансъ въ отдѣльности разрѣшается такъ:

Увеличенная секунда разрѣшается въ большую терцію движеніемъ одного верхняго голоса на малую секунду вверхъ, или движеніемъ одного нижняго голоса на малую секунду внизъ, или въ чистую кварту раздвиженіемъ обоихъ голосовъ на малыя секунды (1).

Увеличенная кварта разрѣшается въ чистую квинту или движеніемъ одного верхняго голоса на малую секунду вверхъ, или движеніемъ нижняго голоса на малую секунду внизъ; или въ большую и малую сексту раздвиженіемъ обоихъ голосовъ, причемъ верхній всегда идетъ на малую секунду вверхъ, а нижній можетъ двигаться (внизъ) на большую или малую секунду (2).

Увеличенная квинта разрѣшается въ большую сексту или движеніемъ одного верхняго голоса на малую секунду вверхъ, или движеніемъ одного нижняго голоса на малую секунду внизъ. Раздвиженіемъ обоихъ голосовъ разрѣшаться не можетъ, такъ какъ получается диссонансъ септимы (3).

Уменьшенная кварта разрѣшается въ малую терцію или

ходомъ верхняго голоса на малую секунду внизъ, или ходомъ нижняго голоса на малую секунду вверхъ; сдвиженіемъ же обоихъ голосовъ разрѣшаться не можетъ (какъ и ея обращеніе, увеличенная квинта), такъ какъ приводитъ къ диссонансу секунды (4).

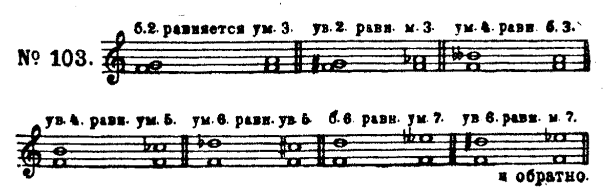
Уменьшенная квинта разрѣшается въ чистую кварту или движеніемъ одного верхняго голоса на малую секунду внизъ, или движеніемъ одного нижняго голоса на малую секунду вверхъ, или въ большую и малую терцію сдвиженіемъ обоихъ голосовъ, причемъ нижній голосъ всегда идетъ на малую секунду вверхъ, а верхній можетъ идти на большую или малую секунду внизъ (5).

Уменьшенная септима разрѣшается въ малую сексту или движеніемъ одного верхняго голоса на малую секунду внизъ, или движеніемъ одного нижняго голоса на малую секунду вверхъ, или въ чистую квинту сдвиженіемъ обоихъ голосовъ на малыя секунды (6).

Увеличенная секста разрѣшается только въ чистую октаву раздвиженіемъ обоихъ голосовъ на малыя секунды, а ея обращеніе, уменьшенная терція,—только въ унисонъ сдвиженіемъ обоихъ голосовъ на малыя секунды:

№ 102. ув. 6. ч. 8. ум. 3. ч. 1.

Энгармоническое равенство интерваловъ. При помощи энгармонизма всякое двоезвучіе, оставаясь неизмѣняемымъ для слуха, можетъ энгармонироваться, получать разныя численныя названія; напр., увеличенная секунда (*до-ре* ♯) энгармонируется въ малую терцію (*до-ми*♭), звучащую съ ней (на фортепіано) одинаково. Такіе интервалы называются энгармонически равными. Въ слѣдующей таблицѣ приведены всѣ употребляемые энгармонически равные интервалы:

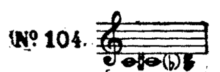


Неупотребительные интервалы. Въ этой таблицѣ нѣтъ уменьшенной секунды, увеличенной терціи, уменьшенной сексты и увеличенной септимы. Большинство изъ этихъ интерваловъ не употребляется по-

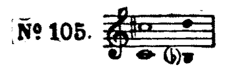
тому, что они, будучи увеличенными и уменьшенными, должны бы относиться къ диссонансамъ, а между тѣмъ энгармонически равны чистымъ консонансамъ, а именно:

уменьшенная секунда	=	чистому	1
увеличенная терція .	=	»	4
уменьшенная секста .	=	»	5
увеличенная септима	=	»	8

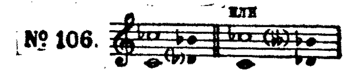
Диссонансы, рѣдко употребляемые. Увеличенный унисонъ съ разрѣшеніемъ въ большую или въ малую терцію, такъ:



Увеличенная октава съ разрѣшеніемъ въ большую или малую дециму:

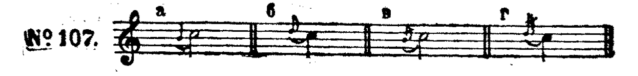


Уменьшенная октава съ разрѣшеніемъ въ большую или малую сексту:



Мелизмы. Мелизмами называются разныя мелкія украшенія мелодіи, не относящіяся къ сущности ея содержанія. Къ мелизматическимъ украшеніямъ относятся: апподжіатура или форшлагъ, группетто и трель съ ихъ разновидностями. Всѣ обозначаются условными знаками.

Апподжіатура или форшлагъ (предъ-ударъ) обозначаетъ короткій, какъ бы мимоходомъ задѣтый звукъ, предшествующій другому, уже не случайному звуку мелодіи. Апподжіатура обозначается обыкновенно нотою мелкаго шрифта, шейка которой направлена въ обратную сторону съ шейкою той ноты, къ которой апподжіатура примыкаетъ.

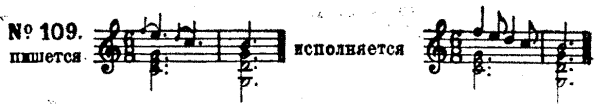


Существуютъ два вида апподжіатуры: долгая и короткая.

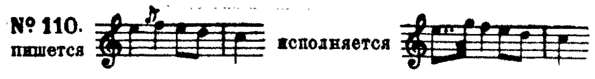
Долгая апподжіатура пишется обыкновенно нотою вдвое болѣе короткою (прим. № 107, а и б) и отнимаетъ половину длительности главной слѣдующей за нею ноты, такъ:



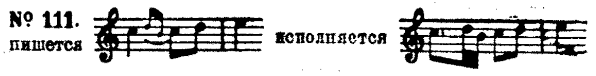
Если стоитъ передъ нотою съ точкой, то занимаетъ длительность всей главной ноты, а эта послѣдняя получаетъ только длительность точки.



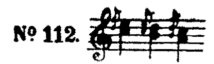
Короткая апподжіатура обозначается обыкновенно въ видѣ восьмушекъ или шестнадцатыхъ съ прочеркиваніемъ ихъ хвостиковъ откосною линіею (прим. 107, в и г). Короткая апподжіатура опредѣленной длительности не имѣетъ и быстро предшествуетъ главной нотѣ, заимствуя свою, очень короткую, длительность не отъ главной, какъ большая апподжіатура, а отъ предшествующей, такъ:



Двойная апподжіатура состоитъ изъ соединенія двухъ короткихъ и также не отнимаетъ длительности отъ той главной ноты, къ которой относится:



Апподжіатуры могутъ быть въ двухъ голосахъ:



Группетто (Doppelschlag), т.-е. группа ададжіатурныхъ нотъ, есть двойная апподжіатура, между нотами которой задѣвается главная нота.

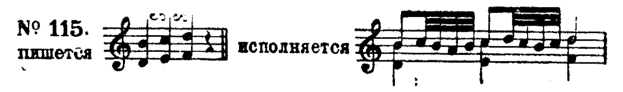


Группетто обозначается условнымъ знакомъ ∽ или ∾, который ставится надъ нотой и надъ

промежуткомъ двухъ нотъ. Если группетто стоитъ надъ нотой, то оно занимаетъ всю длительность главной ноты отъ ея начала:



Если группетто стоитъ между нотами, то отнимаетъ половину длительности первой ноты:



Различаютъ еще группетто, написанное ∽, начиная сверху, и ∾ снизу.

Такое группетто ∽ начинается съ верхней ноты отъ главной:

№ 116. такъ

Такое группетто ∾ начинается съ нижней:

№ 117. такъ

Если верхняя или нижняя нота группетто должна быть хроматически измѣнена, то ставятъ соотвѣтствующій знакъ вверху или внизу, такъ:



Трель — быстрое, равномѣрное и поперемѣнное повтореніе главной ноты и ея верхней апподжіатуры съ окончаніемъ на главной. Обозначается трель сокращеніемъ слова и цѣпью, такъ:



Длительность трели равняется длительности ноты, подъ которой она стоитъ.

Трель соединяется съ апподжіатурою и съ группетто, которыми можно начинать или заканчивать трель.

№ 120.

Группетто послѣ трели прибавляется почти всегда и рѣдко обозначается знакомъ ∽.

Мордентъ (Praltriller) есть короткая трель, состоящая изъ главной ноты ея апподжіатуры и главной, обозначается такъ:

№ 121. исполняется такъ

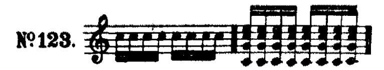
Рядъ нотъ, которыя должны быть исполнены трелью, обозначаютъ такъ:

№ 122.

Въ послѣднее время начинаетъ все болѣе и болѣе устанавливаться весьма благоразумный обычай выписывать сомнительныя мелизмы, каковы, напр., большой форшлагъ и группетто. Въ старину мелизмовъ и ихъ разновидностей было гораздо больше.

Болѣе употребительныя сокращенія котнаго письма и нѣкоторыя условныя обозначенія.

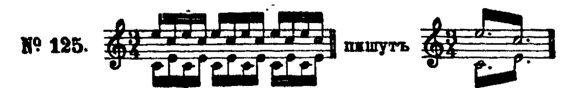
Повтореніе одного и того же болѣе или менѣе короткаго звука или какого-нибудь созвучія называется тремолло:



Такой способъ полнаго выписыванія часто замѣняютъ сокращеннымъ, такъ: вмѣсто нѣсколькихъ повтореній ноты или аккорда выписываютъ ихъ одинъ разъ нотою, равной ихъ суммѣ, а шейку ея прочеркиваютъ надлежащее число разъ, такъ:



Такъ же обозначаютъ тремолло, представляющее чередованіе пары разныхъ нотъ или созвучій, напр.:



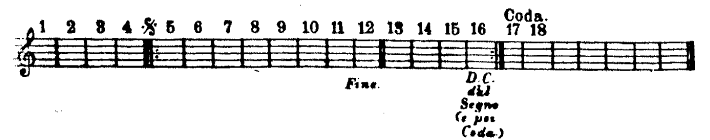
Если какая-нибудь фигура повторяется нѣсколько разъ, то ее выписываютъ однажды, а затѣмъ повторенія указываютъ параллельными черточками:



При болѣе продолжительномъ ея повтореніи для большей ясности подъ такимъ обозначеніемъ ставятъ еще слово segue (продолжать такъ же), или simile (sim.—подобно), или нумеруютъ такты.

Если вся пьеса или часть ея должна быть буквально повторена, то ея не выписываютъ, а въ началѣ и въ концѣ ставятъ такой знакъ 𝄆 𝄇, называемый репризою или знакомъ повторенія. Обыкновенно въ концѣ того мѣста, отъ котораго нужно возвратиться, ставятъ D. C., что значитъ Da capo (да-капо), т.-е. сначала. Если надо начать повтореніе не съ первыхъ нотъ, а гдѣ-нибудь въ срединѣ пьесы, то у этого мѣста ставятъ знакъ 𝄋 называемый segno (сеньо), D. C. d'al segno, т.-е. сначала отъ знака. Если и кончить надо гдѣ-нибудь въ срединѣ, то тамъ ставятъ слово fine (конецъ). При первомъ исполненіи fine не принимается въ соображеніе, а при повтореніи останавливаются у этого знака. Схематически это можно показать такъ:

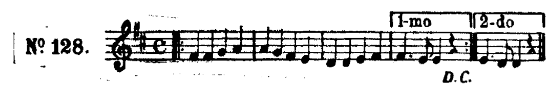
№ 127.



т.-е. играть слѣдуетъ всѣ 16 тактовъ, затѣмъ начать повтореніе отъ знака до fine, т.-е. исполнить такты съ 5 по 12. Иногда въ концѣ приписывается Coda, и если къ ней нужно переходить съ мѣста, гдѣ стоитъ fine, то объ этомъ дѣлаютъ предупрежденіе около D. C. сло-

вами e poi coda, т.-е. Da Capo d'al segno al fine e poi coda, что значитъ — сначала отъ знака до конца и потомъ кода.

Если при повтореніи конецъ измѣняется, то для того, чтобы не выписывать всего, что не имѣетъ разницы, поступаютъ такъ: у того мѣста, съ котораго нужно начать повтореніе, ставятъ знакъ D. C., послѣ котораго приписываютъ измѣненное окончаніе и обозначаютъ это такъ:



Это значитъ, что при повтореніи тактъ (а иногда и нѣсколько ихъ), обозначенный 1-mo. дугой съ цифрою 1, нужно опустить и вмѣсто него исполнить тактъ, обозначенный 2-do. Скобки съ цифрами называются prima volta и seconda volta, т.-е. первая дуга и вторая дуга. Встрѣчается иногда и третья дуга.
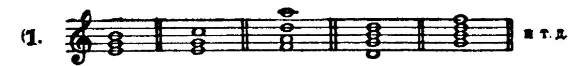
Разныхъ знаковъ сокращенія и вообще условныхъ знаковъ въ музыкѣ очень много, равно какъ и всевозможныхъ иностранныхъ терминовъ, и перечисленіе всего этого въ небольшой книжкѣ рѣшительно невозможно. Желающимъ подробно познакомиться съ этимъ можно указать на существованіе разныхъ словарей, изъ которыхъ лучшимъ можетъ считаться Римана «Musik-Lexicon», очень впрочемъ объемистый и дорогой, но есть и дешевыя изданія подобнаго содержанія, напр., «Карманный музыкальный словарь Гарраса» изд. П. Юргенсона.

II. Гармонія.

Предметъ гармоніи составляетъ ученіе объ образованіи и сочетаніи аккордовъ и о разрѣшеніи ихъ, когда они этого, какъ диссонирующіе, требуютъ.

Объ аккордахъ.

Аккордомъ называется созвучіе, въ составъ котораго входитъ не менѣе трехъ, различныхъ по высотѣ, звуковъ:



Звуки, входящіе въ составъ аккорда, называются также голосами: нижній голосъ — басъ, слѣдующій за нимъ вверхъ — теноръ, далѣе—альтъ и дискантъ. Эти названія въ гармоніи обозначаютъ въ сущности только нумера голосовъ и сохраняются даже и въ тѣхъ случаяхъ, когда высота аккорда не соотвѣтствуетъ дѣйствительному объему этихъ голосовъ.

Аккорды подраздѣляются на: 1) основные, 2) обращенные и 3) случайные.

Основной аккордъ строится по терціямъ вверхъ отъ данной ступени, называемой основнымъ тономъ. Слѣдующія ступени, входящія въ составъ основного аккорда, получаютъ интервальныя названія по ихъ разстоянію отъ основного тона, а именно: терція, квинта, септима и т. д., и, конечно, всегда будутъ нечетными интервалами.

Основные аккорды по числу входящихъ въ ихъ составъ ступеней бываютъ:
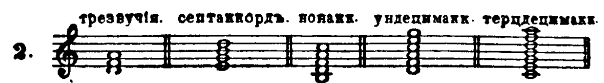
1) трезвучіями, если состоятъ изъ трехъ ступеней, т.-е. ступени, принятой за приму, ея терціи и квинты;

2) септаккордами, если состоятъ изъ четырехъ ступеней, т.-е. примы, терціи, квинты и септимы;

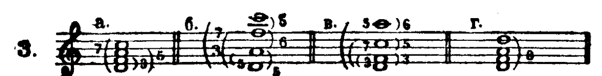
3) **нонаккордами**, если состоятъ изъ пяти ступеней, т.-е. примы, терціи, квинты, септимы и ноны;

4) **ундецимаккордами**, если состоятъ изъ шести ступеней, т.-е. изъ примы, терціи, квинты, септимы, ноны и ундецимы;

5) **терцдецимаккордами**, если состоятъ изъ семи ступеней, т.-е. примы, терціи, квинты, септимы, ноны, ундецимы и терцдецимы.



Всѣ интервалы въ аккордахъ считаются отъ примы къ каждому изъ слѣдующихъ голосовъ. Поэтому первый аккордъ примѣра 3, а, состоитъ изъ терціи, квинты и септимы, а не изъ послѣдованія терцій; второй аккордъ примѣра 3, б,—изъ квинты, терціи (черезъ октаву) и септимы (черезъ октаву), а не изъ квинты, сексты и квинты. Не принимается во вниманіе только октава, присутствіе которой (отъ баса) не нарушаетъ основного положенія аккорда, такъ какъ она только удвоиваетъ основной тонъ (см. прим. 3, г).



Такимъ образомъ, въ этомъ примѣрѣ 3 приведенъ все одинъ и тотъ же основной аккордъ, *ре — фа — ля — до*, но вторая и третья его перестановки таковы, что между голосами есть кварты и сексты (см. о перестановкахъ.—Мелодическое расположеніе аккордовъ, стр. 80).

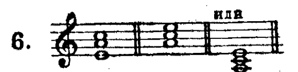
Обращенный аккордъ образуется отъ такой перестановки основного аккорда, при которой, кромѣ нечетныхъ интерваловъ, являются и четные, считая также отъ баса.
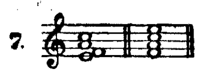


Всякій обращенный аккордъ путемъ перестановокъ можетъ быть приведенъ въ основной, терцеобразный видъ. Такъ, напр., аккордъ *фа—ля—ре* (прим. 4, а) даетъ трезвучіе (*ре—фа—ля*), такъ:



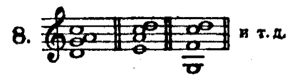
Аккордъ *ми—ля—до* (примѣръ 4, б) переставляется въ трезвучіе (*ля—до—ми*), такъ:

6. 

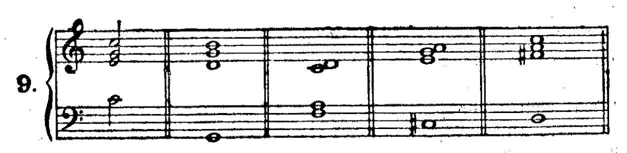
Аккордъ *ми—фа—ля—до* (примѣръ 4, в) даетъ септаккордъ (*фа—ля—до—ми*).

7. 

Случайные аккорды—такіе, которые, при всевозможныхъ перестановкахъ, не располагаются по терціямъ, представляя случайныя сочетанія, напр.

8. 

Тѣснымъ или узкимъ расположеніемъ аккорда называется такое, при которомъ голоса аккорда не имѣютъ промежутковъ шире кварты, хотя басовый (нижній) голосъ можетъ быть отставленъ и на болѣе широкій интервалъ:

9. 

Широкимъ расположеніемъ называется такое, при которомъ между голосами аккорда есть интервалы шире кварты (не считая разстоянія отъ басоваго тона).

10.

Консонирующіе аккорды.

Мажорное и минорное трезвучіе. При тѣсномъ положеніи въ трезвучіи являются два промежутка по терціямъ:

11. 3 3 5

Одинъ—отъ основного тона до терціи, а другой—отъ терціи до квинты (примѣръ 12).

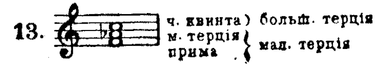
Къ консонирующимъ аккордамъ относятся только два трезвучія: мажорное и минорное. Всѣ остальные аккорды диссонируютъ, такъ какъ непремѣнно будутъ заключать хоть одинъ диссонансъ отъ баса.

Мажорное трезвучіе состоитъ изъ примы, большой терціи чистой квинты.

12. ч. квинта) мал. терція
б. терція} больш. терція
прима

или изъ послѣдованія большой, а за нею—малой терцій.

Минорное трезвучіе состоитъ изъ примы, малой терціи и чистой квинты.



или изъ послѣдованія малой и надъ нею—большой терцій.

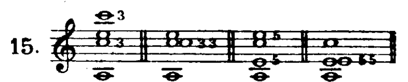
Слѣдовательно, существеннымъ интерваломъ, отличающимъ мажорное трезвучіе отъ минорнаго, является терція: для мажора—большая, а для минора—малая (отъ баса); квинты въ томъ и другомъ—чистыя.

Удвоеніе въ аккордахъ. Въ гармоніи предпочтительнѣе употребляются аккорды, состоящіе изъ четырехъ различныхъ ступеней. Поэтому трезвучіе, состоящее только изъ трехъ ступеней, требуетъ прибавленія четвертаго звука (голоса), который и получается отъ удвоенія одного изъ звуковъ, уже вошедшихъ въ составъ трезвучія.

Обыкновенно удваивается основной тонъ въ унисонъ или въ октаву:

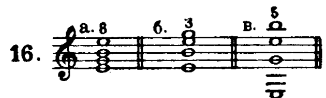


Но бываютъ случаи, когда удвоивается терція или квинта:
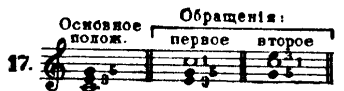


Мелодическое расположеніе аккордовъ. Существенный характеръ аккорда не измѣняется отъ перестановки его тоновъ, если только основной тонъ остается въ крайнемъ нижнемъ голосѣ.

Слѣдующій примѣръ представляетъ одно и то же трезвучіе, различно расположенное:



Интервалъ трезвучія, лежащій въ верхнемъ голосѣ, т.-е. въ мелодіи, опредѣляетъ его мелодическія расположенія, которыя могутъ быть: октавными, если въ крайнемъ верхнемъ голосѣ лежитъ удвоеніе въ октаву основного тона (а), терцевыми — съ терціей вверху и квинтовыми—съ квинтой вверху.

Обращеніе трезвучій. Обращеніемъ трезвучія или его гармоническимъ положеніемъ называется такая перестановка составляющихъ его тоновъ, при которой основной тонъ выходитъ изъ басоваго голоса и помѣщается выше другихъ голосовъ трезвучія. Такъ какъ въ трезвучіи, кромѣ основного тона, есть еще терція и квинта, причемъ каждая изъ нихъ можетъ лежать въ басовомъ голосѣ, то трезвучіе имѣетъ два обращенія:



Примѣчаніе къ прим. 17. Цѣлыми нотами отмѣченъ основной тонъ трезвучія, который въ обращеніяхъ называется бывшимъ основнымъ, какъ лежащій уже не внизу. Такъ же называются и прочіе интервалы. Слѣдовательно, первое обращеніе состоитъ изъ послѣдованія бывшей терціи, бывшей квинты и бывшаго основного тона, а второе обращеніе—изъ бывшей квинты, бывшаго основного тона и бывшей терціи.

Въ обращеніи бывшій интервалъ трезвучія, лежащій въ нижнемъ голосѣ, называемомъ басовымъ, опредѣляетъ его гармоническое положеніе трезвучія, которое, въ зависимости отъ этого басоваго тона, и называется или 1) гармоническимъ положеніемъ основного

тона (основное положеніе), или 2) гармоническимъ положеніемъ терціи (первое обращеніе), или 3) гармоническимъ положеніемъ квинты (второе обращеніе).

Гармоническія положенія терціи и квинты получаютъ еще свои названія по тѣмъ интерваламъ, какіе образуются между ихъ басовымъ тономъ и каждымъ изъ слѣдующихъ, такъ:
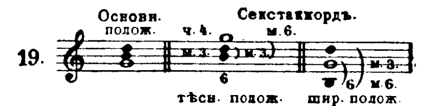
Первое обращеніе называется секстаккордомъ, имѣетъ въ басу бывшую терцію трезвучія и состоитъ изъ басоваго тона, терціи и сексты отъ него. Слѣдовательно, названіе секстаккордъ есть сокращеніе названія терц-секст-аккордъ.



Такимъ образомъ, чтобы построить секстаккордъ въ узкомъ положеніи на какой-нибудь данной ступени, нужно взять отъ нея терцію, а отъ терціи еще кварту, которая и будетъ секстой къ басу.

Бывшій основной тонъ трезвучія составитъ сексту съ басомъ, отчего этотъ аккордъ и получаетъ свое названіе. Обозначается цифрою 6.

Секстаккордъ мажорнаго трезвучія состоитъ изъ малой терціи и малой сексты (отъ баса), а въ тѣсномъ положеніи — изъ послѣдованія малой терціи и чистой кварты.



Секстаккордъ минорнаго трезвучія состоитъ изъ большой терціи и большой сексты (отъ баса), а въ тѣсномъ положеніи — изъ послѣдованія большой терціи и чистой кварты.
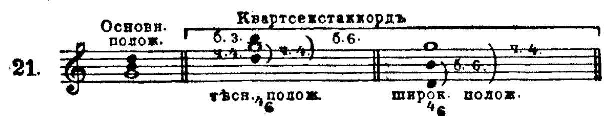


Второе обращеніе называется квартсекстаккордомъ, имѣетъ въ басу квинтовой тонъ трезвучія и состоитъ изъ басоваго тона, кварты отъ него и сексты; обозначается цифрами $\frac{4}{6}$. Слѣдовательно, чтобы построить квартсекстаккордъ въ узкомъ поло-
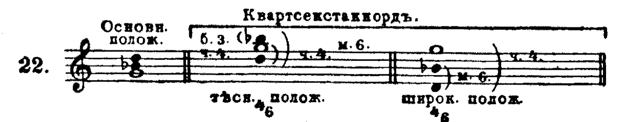
женіи на какой-нибудь данной ступени, нужно взять отъ нея кварту, а отъ этой кварты—еще терцію, которая и будетъ секстой къ басу, т.-е. порядокъ, обратный секстаккорду.

Бывшій основной тонъ трезвучія составитъ кварту отъ баса.

Квартсекстаккордъ мажорнаго трезвучія состоитъ изъ чистой кварты и большой сексты (отъ баса), а въ тѣсномъ положеніи—изъ послѣдованія чистой кварты и большой терціи.



Квартсекстаккордъ минорнаго трезвучія состоитъ изъ чистой кварты и малой сексты, а въ тѣсномъ положеніи — изъ послѣдованія чистой кварты и малой терціи.

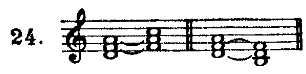


Соотношенія трезвучій. Между ступенями, входящими въ составъ двухъ разныхъ трезвучій, можетъ быть одна общая (одинаковая) имъ

обоимъ ступень:



или двѣ общія ступени:



Основные тоны трезвучій, имѣющихъ только одну общую ноту, лежатъ на разстояніи квинты или, что все равно, на разстояніи кварты, но только въ другую сторону, т.-е. трезвучіе, имѣющее, напр., основнымъ тономъ ноту *ре* (примѣръ 24), имѣетъ общій тонъ *ля* съ трезвучіемъ, построеннымъ на нотѣ *ля*, а *ля* отстоитъ отъ *ре* на кварту внизъ или на квинту вверхъ. Основные тоны трезвучій, имѣющихъ двѣ общія ступени, лежатъ на разстояніи терціи (примѣръ 19). Поэтому трезвучія, имѣющія только одинъ общій

тонъ, находятся въ квинтово-квартовомъ соотношеніи; трезвучія, имѣющія два общихъ тона, находятся въ терцевомъ отношеніи.

Два трезвучія, построенныя на двухъ сосѣднихъ ступеняхъ, отстоящихъ, слѣдовательно, на разстояніи секунды, не имѣютъ общихъ тоновъ и находятся въ секундовомъ отношеніи.



Само собою разумѣется, что каждый аккордъ имѣетъ къ себѣ по два аккорда въ секундовомъ, терцевомъ и квинтовомъ отношеніяхъ, и изъ этихъ двухъ аккордовъ одинъ лежитъ выше даннаго, а другой—ниже.

Голосоведеніе. Сочетаніе трезвучій происходитъ на основаніи перехода голосовъ одного изъ нихъ въ голоса слѣдующаго. Такой переходъ голосовъ можетъ быть:

1) плавнымъ, когда голосъ передвигается по ступенямъ, на большія или малыя секунды вверхъ или внизъ;

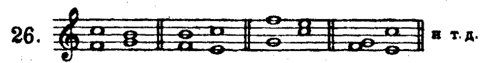
2) скачками на извѣстные мелодическіе интервалы, такъ же вверхъ или внизъ, и, наконецъ;

3) выдержаннымъ, когда голосъ, представляя собою ступень, принадлежащую слѣдующему аккорду, выдерживаетъ ее на протяженіи слѣдующаго аккорда.

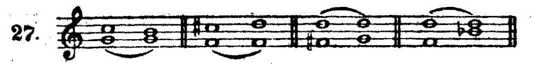
Движеніе одного голоса по отношенію къ другому называется голосоведеніемъ.

Голосоведеніе можетъ быть:

1) противоположнымъ, когда голоса движутся въ разныя стороны, т.-е. изъ большаго двоезвучія переходятъ въ меньшее, или обратно



2) косвеннымъ, когда одинъ голосъ выдерживается, а другой передвигается:



и 3) прямымъ, когда оба голоса движутся по одному направленію:

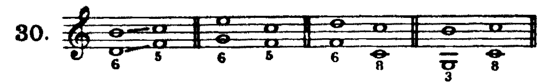


Прямое движеніе, при которомъ интервалы между голосами остаются одинаковыми, называется параллельнымъ.



Параллельное движеніе допускается только терціями и секстами, и рѣже—квартами. Ходы параллельными квинтами, октавами, секундами и септимами совершенно запрещаются вслѣдствіе ихъ неблагозвучія.

Квинты и октавы, образующіяся отъ прямого, но не отъ параллельнаго движенія, называются скрытыми:



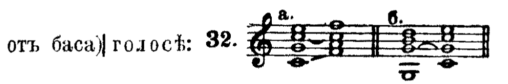
Скрытыя и параллельныя квинты и октавы не уничтожаются и тогда, если въ ихъ промежуткѣ находится еще какая-нибудь средняя ступень:

31.

Скрытыя квинты и особенно октавы въ извѣстныхъ случаяхъ допускаются.
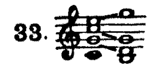
Сочетаніе аккордовъ можетъ быть двухъ родовъ: гармоническое и мелодическое.

Гармоническое соединеніе основано на томъ, чтобы общій тонъ двухъ соединяемыхъ аккордовъ оставался въ томъ же (считая отъ баса) голосѣ: 32.



Въ трезвучіяхъ *до* и *фа* (примѣръ 27, а) общій тонъ *до* и въ первомъ, и во второмъ аккордѣ лежитъ въ альтѣ. Общій аккордамъ *соль* и *до* тонъ *соль* (примѣръ 32, б) и въ первомъ и во второмъ трезвучіяхъ остается въ тенорѣ.

Въ слѣдующемъ случаѣ общій двумъ трезвучіямъ тонъ *соль* остается только на томъ же мѣстѣ линейной системы, но не въ томъ же голосѣ:
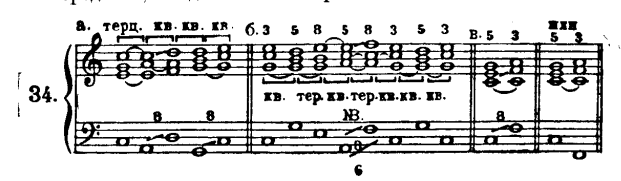


такъ какъ въ первомъ трезвучіи онъ является вторымъ голосомъ отъ баса, т.-е. теноромъ, а во второмъ трезвучіи онъ лежитъ въ третьемъ голосѣ, т.-е. въ альтѣ, такъ какъ *соль* второго трезвучія получилось

отъ скачка въ этотъ тонъ, тона *до* изъ перваго аккорда, а не отъ выдержаннаго *соль* перваго трезвучія, которое, въ свою очередь, перешло въ *ре*.

Такимъ образомъ, общее правило гармоническаго сочетанія трезвучій заключается въ слѣдующемъ: общіе тоны выдерживаются въ одномъ или двухъ верхнихъ голосахъ; остальные голоса переходятъ плавно (на секунду) вверхъ или внизъ; басъ дѣлаетъ скачки не шире квинты изъ основного тона одного трезвучія въ основной тонъ слѣдующаго.

Такъ какъ гармоническое сочетаніе основывается на выдерживаніи въ тѣхъ же голосахъ общихъ тоновъ, то, во-первыхъ, оно возможно только для аккордовъ въ квинтово-квартовомъ и терцевомъ соотношеніяхъ, а во-вторыхъ, расположеніе послѣдующаго аккорда вполнѣ зависитъ отъ расположенія предыдущаго.

Слѣдующій примѣръ даетъ рядъ аккордовъ въ квинтовомъ и терцевомъ сродствѣ, соединенныхъ гармонически.



Сокращеніями тер. и кв. указаны терцовыя и квинтово-квартовыя отношенія.

Цифрами, поставленными подъ примѣрами 34, б. и в., указывается мелодическое положеніе аккорда. По отношенію къ этому обстоятельству нужно замѣтить слѣдующее: если два трезвучія въ терцевомъ или квинтово-квартовомъ отношеніи соединены правильно, то они всегда будутъ въ двухъ различныхъ мелодическихъ положеніяхъ.

Цифрою 8 подъ басомъ, въ примѣрахъ 34, а. и б., указаны скрытыя октавы, которыя образуются этимъ голосомъ съ однимъ изъ верхнихъ (гдѣ стоятъ черточки). Такія скрытыя октавы только при гармоническомъ сочетаніи трезвучій въ квинтово-квартовомъ отношеніи допускаются, и онѣ легко могутъ быть уничтожены обратнымъ ходомъ басоваго голоса, какъ это и показано при прим. 34, в.

Скрытыя октавы при сочетаніи аккордовъ въ терцевомъ отношеніи невозможны по самому ходу голосовъ, если только басъ дѣлаетъ правильный скачекъ на терцію (въ основной

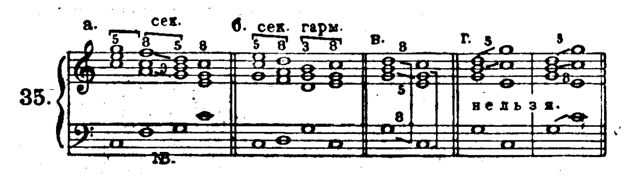
тонъ слѣдующаго аккорда). Какъ только басовый голосъ сдѣлаетъ рѣдко допускаемый ходъ на сексту (какъ въ примѣрѣ 34 б, NB.), такъ сейчасъ же является скрытая октава.

Скрытыя квинты, а также параллельныя квинты и октавы при гармоническомъ сочетаніи невозможны.

Однимъ гармоническимъ сочетаніемъ въ гармоніи нельзя было бы ограничиться, такъ какъ оно совершенно сковываетъ теченіе всѣхъ голосовъ, а въ томъ числѣ и верхняго, т. е. мелодію. Поэтому пользуются еще мелодическимъ сочетаніемъ.

Мелодическое сочетаніе обратно гармоническому: въ немъ умышленно общій тонъ двухъ аккордовъ не остается въ томъ же голосѣ; слѣдовательно, всѣ голоса передвигаются, и нѣкоторые изъ нихъ должны дѣлать скачки.

Слѣдующій примѣръ даетъ рядъ аккордовъ, соединенныхъ исключительно мелодически.



Трезвучій въ терцевомъ отношеніи мелодически соединять не слѣдуетъ. Такимъ образомъ, это послѣднее сочетаніе допускается для аккордовъ въ квинтово-квартовомъ соотношеніи, а для трезвучій въ секундовомъ отношеніи оно является единственно возможнымъ, такъ какъ они общаго тона, который можно было бы выдержать, не имѣютъ.

При мелодическомъ сочетаніи три верхніе голоса должны идти въ прямомъ движеніи (т.-е. всѣ въ одну сторону) и непремѣнно обратно басу, т.-е., если басъ идетъ вверхъ, то всѣ остальные голоса внизъ.

Скачки не могутъ быть шире терціи, и образцы въ примѣрѣ 35, г., неправильны.

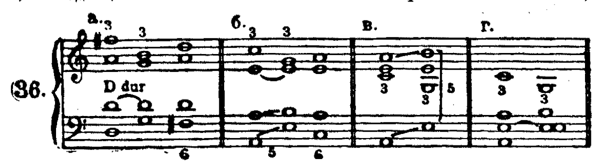
При сочетаніи аккордовъ въ секундовомъ отношеніи скрытыя квинты (отмѣченныя NB) неизбѣжны и зависятъ отъ того, что предъидущій аккордъ находится въ пониженіи октавы.

Скрытыя квинты и октавы при сочетаніи аккордовъ въ квинтово-квартовомъ отношеніи, какъ это является при прим. 35, в, допускаются, но ихъ всегда можно уничтожить, если повести басовый голосъ въ другую сторону (въ данномъ случаѣ—на кварту вверхъ). Напротивъ, такія

скрытыя квинты, какъ при прим. 35, г, происшедшія отъ неправильнаго скачка дисканта на кварту вверхъ, въ строгомъ стилѣ не допускаются.
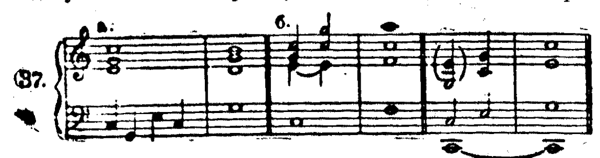
При мелодическомъ сочетаніи такъ же, какъ и при гармоническомъ, оба трезвучія должны быть въ разныхъ мелодическихъ положеніяхъ. Какъ только это правило нарушается, какъ при прим. 35, г, и оба трезвучія получаютъ одинаковыя мелодическія положенія (тутъ—квинтовыя), появляются: невѣрный ходъ голоса (скачекъ на кварту) и запрещенныя послѣдованія (скрытыя квинты и октавы).

Выше было сказано, что въ верхнихъ голосахъ скачки шире терціи не должны быть, но есть случай, когда въ одномъ изъ верхнихъ голосовъ допускаются скачки на кварту и квинту; это возможно тогда, когда терція одного трезвучія перескакиваетъ въ терцію слѣдующаго трезвучія, находящагося съ нимъ въ квинтово-квартовомъ отношеніи, такъ:



При этомъ красивѣе, если скачекъ идетъ въ противоположную сторону съ басомъ. Если второе трезвучіе лежитъ на квинтѣ вверхъ, то одинъ изъ голосовъ всегда будетъ дѣлать скрытую квинту съ басомъ (примѣръ 36, б. и в.); лучше, если эти скрытыя квинты лежатъ въ среднихъ голосахъ, какъ при прим. 36, б., а не въ крайнихъ, какъ при в. Расположеніе, какъ при г., неудобно, потому что дискантъ, опускающійся на квинту внизъ, будетъ звучать ниже альта. Такое перемѣщеніе верхняго голоса ниже нижняго называется перекрещиваніемъ.

Скачки на всякіе интервалы вверхъ и внизъ и во всѣхъ голосахъ допускаются только при перестановкѣ одного и того же трезвучія,



или при передвиженіяхъ одного голоса, когда всѣ другіе держатъ весь аккордъ; при этомъ могущія явиться скрытыя квинты и октавы употребляются совершенно свободно.

Примѣненіе обращеній трезвучій. Гармонизація одними основными трезвучіями крайне монотонна, не даетъ возможности гармонизировать
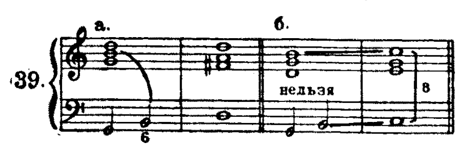
всякую мелодію, и, кромѣ того, въ ней басъ, въ которомъ будутъ всегда лежать основные тоны, отличается рѣзкостью и однообразіемъ. Всякое гармоническое послѣдованіе значительно смягчается введеніемъ въ него обращеній трезвучій, т.-е. секст- и квартсекстаккордовъ. Употребленіе обращеній обставлено нѣкоторыми условіями, а именно:

Въ **секстаккордѣ** удвоивается не басовая нота, т.-е. бывшая терція, а бывшая квинта и бывшій основной тонъ трезвучія (т.-е. терція или секста секстаккорда):

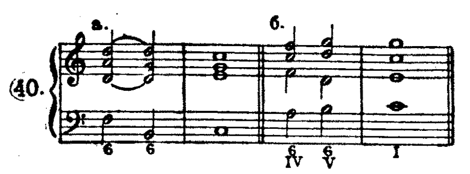
38. невѣрно

6 6 6 6 6 6

Удвоеніе басовой ноты возможно только тогда, когда она образуется ходомъ баса съ основного тона на терцію, при выдерживаніи или повтореніи трехъ верхнихъ ступеней трезвучія, такъ:
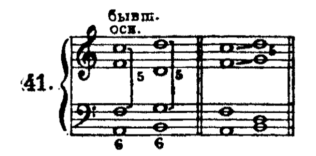


Если предыдущее трезвучіе будетъ доминантовымъ, а послѣдующее тоническимъ, какъ при примѣрѣ 39, б., то получаются запрещенныя параллельныя октавы.
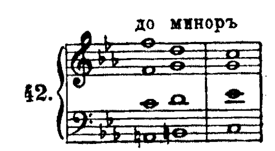


Въ двухъ секстаккордахъ рядомъ удвоиваются ихъ различные интервалы, напр., въ одномъ—бывшая квинта, въ другомъ — бывшая октава.

При двухъ секстаккордахъ IV и V ступеней рядомъ всегда слѣдуетъ въ первомъ удвоивать бывшій основной тонъ, а во второмъ бывшую квинту, какъ въ примѣрѣ 35, б., и опасаться параллельныхъ квинтъ,

которыя непремѣнно явятся, если бывшая квинта перваго секстаккорда будетъ лежать выше бывшаго основного тона и его удвоенія, такъ:
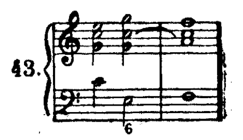


Послѣдованіе секстаккордовъ IV и V ст. въ минорѣ дѣлается по мелодической восходящей гаммѣ:

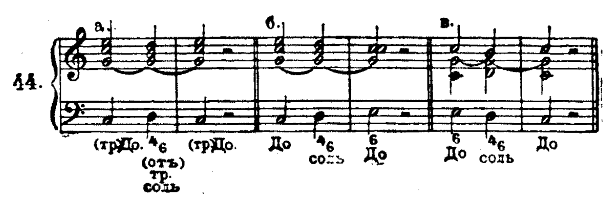


во избѣжаніе хода на увеличенную секунду съ VI на VII ступень.

Примѣненіе секстаккордовъ даетъ возможность дѣлать въ басу скачки на сексты при переходѣ отъ трезвучія къ секстаккорду, но не наоборотъ, такъ:



Квартсекстаккордъ примѣняется съ гораздо бóльшими ограниченіями, чѣмъ секстаккордъ, такъ какъ относится къ аккордамъ диссонирующимъ, вслѣдствіе присутствія въ немъ кварты отъ баса. Квартсекстаккордъ бываетъ двухъ видовъ: кадансный и проходящій. О кадансномъ квартсекстаккордѣ будетъ сказано при обзорѣ кадансовъ, здѣсь же можно разобрать только проходящій квартсекстаккордъ. Проходящій квартсекстаккордъ получилъ свое названіе отъ того, что онъ проходитъ между трезвучіемъ и его повтореніемъ, причемъ два изъ верхнихъ голосовъ движутся плавно (по секундамъ), а третій—выдерживается. Такой квартсекстаккордъ преимущественно употребляется на слабой части такта, такъ:



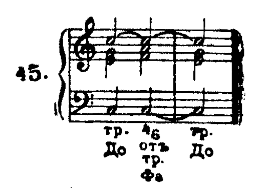
Разборъ этого примѣра приводитъ къ слѣдующимъ выводамъ:

1) трезвучіе, обставляющее квартсекстаккордъ, съ трезвучіемъ, отъ котораго онъ самъ происходитъ, находится въ квинтовомъ отношеніи;

2) сочетаніе всѣхъ трехъ аккордовъ — гармоническое, причемъ одинъ голосъ выдерживается, другіе движутся плавно;

3) болѣе красивъ проходящій квартсекстаккордъ между основнымъ трезвучіемъ и его секстаккордомъ или обратно, какъ въ прим. 44, б. и в. Въ этомъ случаѣ басъ идетъ по ступенямъ и противоположно одному изъ верхнихъ голосовъ, другой верхній голосъ выдерживается, а третій опускается и опять поднимается. Лучше, если квартсекстаккордъ и окружающія его трезвучія одного наклоненія, т.-е. всѣ мажорныя или минорныя.

Другой видъ квартсекстаккорда на слабомъ времени является на выдержанномъ басу:



Въ этомъ случаѣ трезвучіе и его повторенія, обставляющія квартсекстаккордъ, съ трезвучіемъ, отъ котораго этотъ послѣдній происходитъ, находятся въ квартовомъ отношеніи.

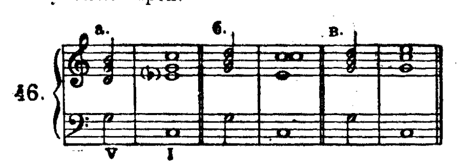
Кадансы. Кадансомъ называется опредѣленное послѣдованіе аккордовъ, преимущественно главныхъ ступеней, которое служитъ для заключенія музыкальнаго сочиненія или его частей.

Для каданса нужны только два аккорда, причемъ послѣдній аккордъ долженъ находиться на сильномъ времени такта, предпослѣдній на предыдущемъ слабомъ.
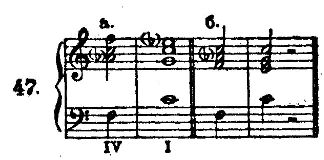
Кадансы бываютъ четырехъ видовъ, которые зависятъ отъ тѣхъ

или другихъ аккордовъ главныхъ ступеней, входящихъ въ составъ каданса. Эти виды кадансовъ слѣдующіе:

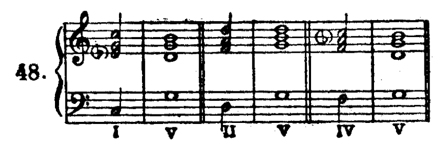
1) **Автентическій кадансъ** состоитъ изъ послѣдованія трезвучій V и I ступеней строя:
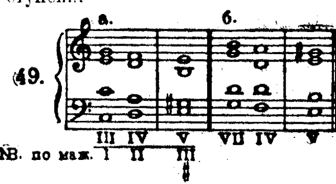


2) **Плагальный или церковный кадансъ** состоитъ изъ IV и I ступеней.



3) **Половинный кадансъ** заключается V ступенью, передъ которой чаще являются аккорды I, II и IV ступеней.



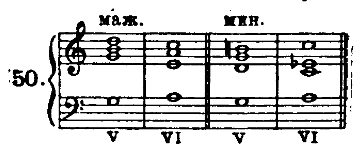
Половинный кадансъ въ минорѣ называется **фригійскимъ кадансомъ**, если въ его составъ входятъ III, IV и V ступени, а иногда вмѣсто III—VII ступень по натуральному минору, т.-е. съ повышеніемъ VII ступени.



Первый видъ его (примѣръ 49, а) относятъ иногда къ по-
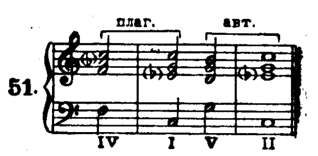
слѣдованію I, II и III ступеней мажора (NB) съ измѣненіемъ послѣдняго минорнаго трезвучія въ мажорное.

4) Прерванный кадансъ состоитъ изъ перехода V въ VI ступень.
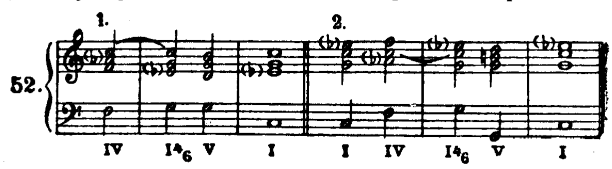


Во всѣхъ видахъ кадансовъ послѣдній аккордъ долженъ быть въ основномъ положеніи.

Сложные кадансы. Сложнымъ кадансомъ называется соединеніе плагальнаго каданса съ автентическимъ:
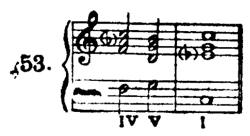


Обыкновенно трезвучіе I ступени, слѣдующее за трезвучіемъ V ступени, употребляютъ въ положеніи квартсекстаккорда.
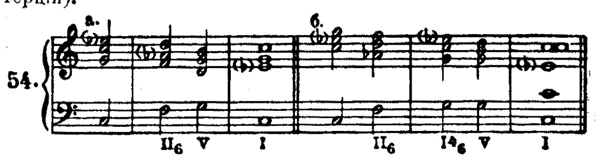


Этотъ квартсекстаккордъ называется кадансным ъ; онъ всегда употребляется на сильной долѣ такта, и лучше всего, если ему предшествуетъ IV ступень, которая заключаетъ въ себѣ тонъ кварты этого квартсекстаккорда (въ примѣрахъ—нота *до*, связанная лигою), который и выдерживается въ томъ же голосѣ, т.-е. приготовляетъ кварту.

Въ сложномъ кадансѣ иногда квартсекстаккордъ I ступени выпускается и IV ступень прямо переходитъ въ V. Такой кадансъ можно назвать сложно-сокращеннымъ.



Кадансъ автентическій или плагальный называется **полнымъ совершеннымъ**, если оба его аккорда находятся въ основномъ положеніи, и, кромѣ того, послѣдній тоническій аккордъ—въ мелодическомъ положеніи октавы, для чего доминантовое трезвучіе должно быть въ мелодическомъ положеніи вводнаго тона или квинты. Образцы въ примѣрѣ 46, а и б, а въ прим. 47 образецъ б представляютъ полные совершенные кадансы.

Въ сложномъ кадансѣ часто IV ступень замѣняется секстаккордомъ II ступени, въ которомъ позволяется удвоеніе басоваго тона (бывшей терціи).



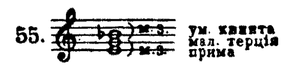
Диссонирующіе аккорды.

Диссонирующимъ называется аккордъ, въ которомъ присутствуетъ диссонансъ, требующій разрѣшенія. Къ диссонирующимъ аккордамъ относятся всѣ употребляемые въ музыкѣ аккорды, за исключеніемъ мажорнаго и минорнаго трезвучій съ ихъ обращеніями.

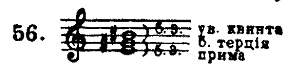
Къ диссонирующимъ трезвучіямъ принадлежитъ уменьшенное и увеличенное.

Всѣ диссонирующіе аккорды строя непремѣнно должны имѣть разрѣшеніе въ тонику; такое разрѣшеніе называется **главнымъ** *). Разрѣшенія этихъ аккордовъ въ разныя другія ступени называются **побочными** или **неполными** разрѣшеніями.

Уменьшенное трезвучіе состоитъ изъ **примы**, **малой терціи** и **уменьшенной квинты** или изъ послѣдованія двухъ малыхъ терцій.



Увеличенное трезвучіе состоитъ изъ **примы**, **большой терціи** и **увеличенной квинты** или изъ послѣдованія двухъ большихъ терцій.



*) Исключеніе представляютъ нѣкоторые побочные секстаккорды.

Расположеніе трезвучій по ступенямъ мажорной и минорной гаммъ.

По ступенямъ мажорной и минорной гаммъ трезвучія располагаются такъ:
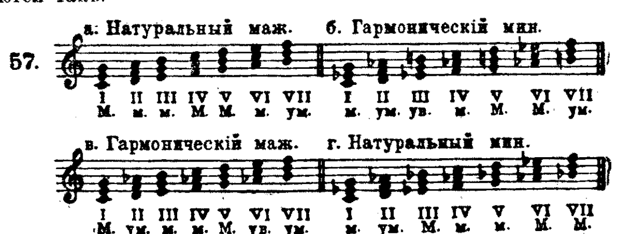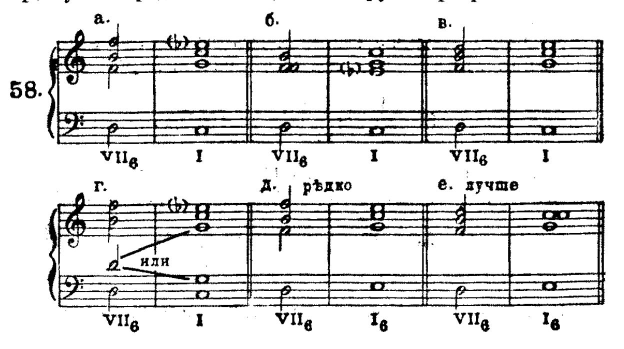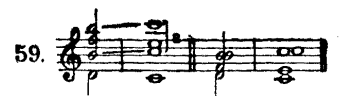


Таблица трезвучій по ступенямъ гаммы.

ТРЕЗВУЧІЯ.	Въ мажорѣ		Въ минорѣ	
	натуральн.	гармонич.	гармонич.	натуральн.
Мажорныя трезв. на	I, IV и V ст.	I и V ст.	V и VI ст.	III, VI и VII ст.
Минорныя » »	II, III и VI —	III и IV —	I и IV —	I, IV и V
Увеличенныя » »	—	VI —	III —	—
Уменьшенныя » »	VII —	II и VII —	II и VII —	II —

Примѣненіе секстаккорда уменьшеннаго трезвучія VII ст. Секстаккордъ уменьшеннаго трезвучія VII ступени замѣняетъ собою доминантовое трезвучіе передъ тоникою, въ которую и разрѣшается.
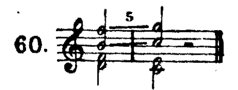


Въ виду того, что секстаккордъ уменьшеннаго трезвучія составляется II, IV и VII ступенями мажорной или гармонической минорной гаммы, то VII ступень, какъ вводный тонъ, долженствующій непремѣнно идти въ тонтику (на полутонъ вверхъ), удвоивать нельзя, такъ какъ получится или параллельный унисонъ, или параллельныя октавы.

59. 

Слѣдовательно, для удвоенія остается только или бывшая терція (т.-е. басовая нота), или бывшая квинта (т.-е. IV ступень строя). При разрѣшеніи въ I ступень голоса идутъ такъ (см. прим. 58):

1) басъ—на ступень внизъ, въ тонику; 2) бывшій основной тонъ (т.-е. VII ступень строя) всегда на ступень вверхъ, въ тонику; 3) бывшая квинта и ея удвоеніе сходятся (прим. 58, а и д) или расходятся (прим. 58, б); 4) удвоеніе бывшей терціи (басовой ноты) идетъ непремѣнно противоположно басу (прим. 58, в и е) или можетъ дѣлать скачекъ на кварту внизъ или на квинту вверхъ, въ квинту тоническаго трезвучія (прим. 58, г).

Удвоеніе бывшей квинты, лежащее выше вводнаго тона (бывшаго основного), нельзя вести вверхъ, такъ какъ получатся параллельныя квинты.

60. 

Въ этомъ случаѣ нужно вести голоса, удвоивающіе бывшую квинту, обратно:
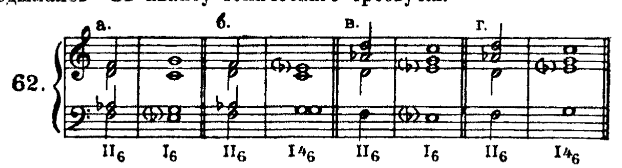
61. 

такъ какъ параллельныя кварты не такъ рѣзки, какъ квинты.

Рѣже секстаккордъ уменьшеннаго трезвучія VII ступени разрѣшается въ секстаккордъ тоническаго трезвучія, какъ показано въ прим. 58, д и е; тогда часто удвоивается только бывшая терція (басовая нота).

Секстаккордъ уменьшеннаго трезвучія II ступени гармоническихъ мажора и минора. Этотъ секстаккордъ, состоящій изъ IV, VI (—въ гармоническомъ мажорѣ пониженной) и II ступеней гаммы разрѣшается только въ секст- или квартсекстаккордъ тоническаго трезвучія, такъ
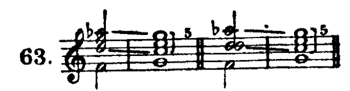
какъ его басовая нота (IV ступень), опускаясь, приходитъ въ терцію, а подымаясь—въ квинту тоническаго трезвучія.



62.
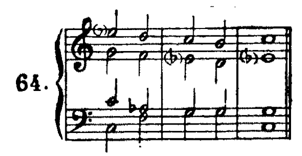
Удвоивается въ этомъ аккордѣ или бывшая терція (басовая нота; прим. 62, а и б), или бывшій основной тонъ (прим. 62 в и г).

Въ верхній голосъ нельзя ставить бывшую квинту (VI ступень гаммы), такъ какъ получатся параллельныя квинты:
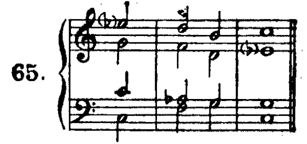


63.

Секстаккордъ уменьшеннаго трезвучія II ступени, переходящій въ квартсекстаккордъ I ступени, часто употребляется въ сложныхъ кадансахъ, замѣняя собою субдоминанту.


64.

Въ качествѣ субдоминантовой гармоніи онъ можетъ переходить и прямо въ доминантовое трезвучіе:


65.

Второе обращеніе уменьшеннаго трезвучія не употребляется.

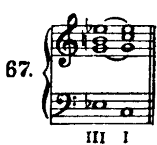
Примѣненіе увеличеннаго трезвучія. Увеличенное трезвучіе является только въ гармоническихъ минорѣ (на III ступени) и мажорѣ (на VI). Въ минорѣ оно составляется III, V и VII ступенями гаммы и образуется отъ искусственнаго повышенія вводнаго тона, который и составляетъ въ

немъ диссонансъ, требующій разрѣшенія на малую секунду вверхъ въ тонику:
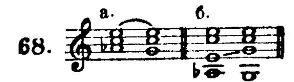
66. III I_6

Остальные два тона могутъ быть выдержаны, такъ какъ они входятъ въ составъ тоническаго трезвучія.

Удвоивается основной тонъ:
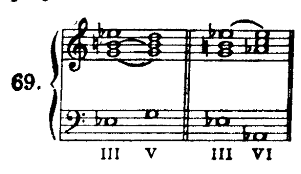


Въ гармоническомъ мажорѣ увеличенное трезвучіе составляется изъ VI, I и III ступеней гаммы и происходитъ отъ искусственнаго пониженія VI ступени, которая вслѣдствіе этого и составляетъ диссонансъ, требующій разрѣшенія на малую секунду внизъ, т.-е. въ V ступень строя. Но такъ какъ всякій диссонирующій аккордъ долженъ имѣть разрѣшеніе въ тонику, то при ходѣ увеличеннаго трезвучія VI ступени мажора другіе голоса выдерживаются, и при разрѣшеніи получается квартсекстаккордъ тоническаго трезвучія.
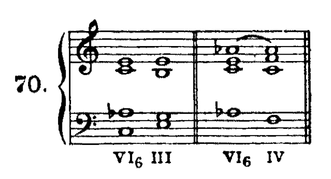


Удвоивается основной тонъ.

Въ четырехголосномъ сложеніи, при разрѣшеніи увеличеннаго трезвучія въ квартсекстаккордъ, удвоеніе основного тона не удобно; лучше удвоивать бывшую квинту, какъ въ примѣрѣ 68, б.

Побочныя разрѣшенія увеличеннаго трезвучія. Увеличенное трезвучіе III ступени минора, кромѣ разрѣшенія въ тоническое трезвучіе, можетъ еще разрѣшаться въ V и VI ступени:

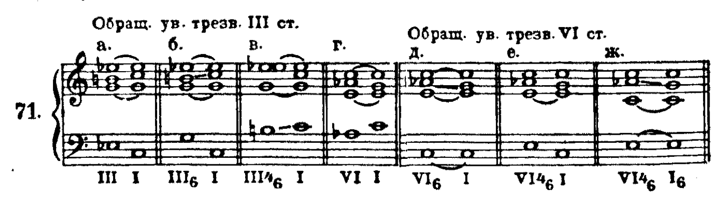


Увеличенное трезвучіе VI ступени мажора, кромѣ разрѣшенія въ тонику, можетъ еще разрѣшаться въ III и IV ступени.



Такимъ образомъ, увеличенное трезвучіе III ступени разрѣшается въ верхнюю доминанту и нижнюю медіанту, а увеличенное трезвучіе VI ступени—обратно—въ верхнюю медіанту и нижнюю доминанту.

Обращенія увеличеннаго трезвучія употребляются очень легко, такъ какъ они звучатъ одинаково съ основнымъ положеніемъ, а это происходитъ потому, что большія терціи, входящія въ составъ основного положенія, звучатъ одинаково съ уменьшенными квартами, которыя являются въ обращеніяхъ *). Поэтому судить по слуху о томъ, находится ли увеличенное трезвучіе въ основномъ положеніи, или въ обращеніи, можно только по ходу его голосовъ въ разрѣшеніяхъ, какъ это и будетъ ясно изъ примѣровъ.



Для сравненія здѣсь, рядомъ съ обращеніями, еще разъ приведены и основныя положенія увеличенныхъ трезвучій.

Изъ этихъ примѣровъ видно слѣдующее:

1) удвоивается тотъ тонъ, который не требуетъ обязательнаго разрѣшенія (слѣдовательно, въ минорѣ—не квинта трезвучія, а въ мажорѣ—не основной тонъ);

2) басовый тонъ увеличеннаго трезвучія переходитъ въ тонику, и тоническое трезвучіе получается въ основномъ положеніи, за исключеніемъ случая, когда квартсекстаккордъ увеличеннаго трезвучія VI сту-
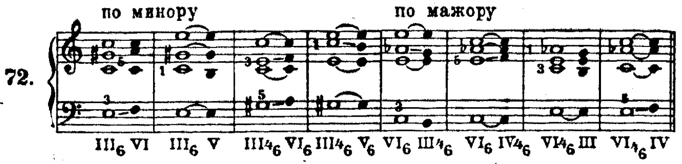
---

*) Объ этомъ смотри подробнѣе въ энгармонизмѣ увеличеннаго трезвучія.

пени (примѣръ 71, ж.), путемъ выдерживанія баса, разрѣшается въ секстаккордъ тоническаго трезвучія;

3) въ секстаккордѣ увеличеннаго трезвучія по минору терція секстаккорда идетъ на малую секунду вверхъ (какъ бывшая квинта; примѣръ 71, б.), а по мажору—секста секстаккорда (какъ бывшій основной тонъ) опускается на малую секунду внизъ (примѣръ 71, д);
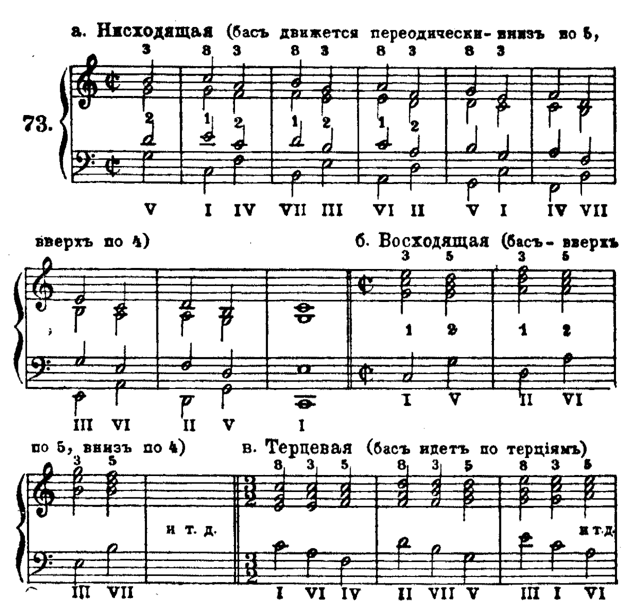
4) въ квартсекстаккордѣ увеличеннаго трезвучія по минору: басовый тонъ (какъ бывшая квинта) идетъ на малую секунду вверхъ (примѣръ 71, в.), а по мажору—кварта квартсекстаккорда (какъ бывшій основной тонъ) опускается на малую секунду внизъ (примѣръ 71, ж.).

Побочныя разрѣшенія обращеній увеличенныхъ трезвучій совершаются на основаніи тѣхъ же разсужденій: секст- и квартсекстаккордъ увеличеннаго трезвучія III ступени минора разрѣшаются въ VI ступень ходомъ терціи и квинты вверхъ, а въ V ступень опусканіемъ бывшаго основного тона, т.-е. голоса сохраняютъ тѣ же ходы, какіе они имѣли при основномъ положеніи. Совершенно такъ же дѣлается и въ мажорѣ. На этомъ основаніи получается слѣдующій рядъ разрѣшеній обоихъ обращеній увеличенныхъ трезвучій минора и мажора:
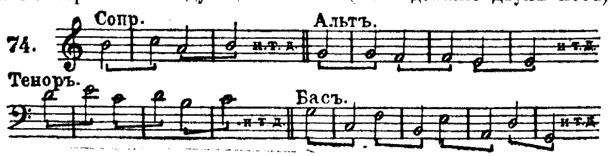


Цифрами обозначены бывшія передвигающіяся ступени основного положенія трезвучій, такъ: 1—бывшій основной тонъ, 3—бывшая терція, 5—бывшая квинта. При этихъ указаніяхъ, имѣя въ памяти все сказанное о разрѣшеніи основныхъ положеній, легко будетъ оріентироваться и здѣсь.

Секвенціи. Секвенціей называется такое періодическое послѣдованіе аккордовъ всѣхъ ступеней гаммы, при которомъ въ каждомъ періодѣ аккорды, на одинаковыхъ доляхъ тактовъ, одинаковы по своимъ мелодическимъ и гармоническимъ положеніямъ. Вслѣдствіе этого секвенція представляетъ повтореніе на всѣхъ ступеняхъ гаммы одного и того же хода какъ отдѣльныхъ голосовъ, такъ и аккордовъ, или, говоря иначе,—повтореніе одного и того же мотива въ каждомъ тактѣ въ восходящемъ или нисходящемъ порядкѣ, такъ, напримѣръ:
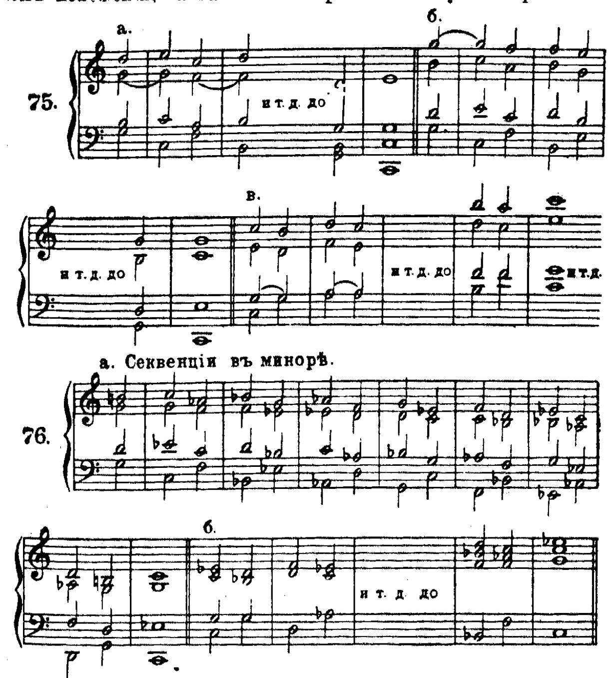


Въ примѣрѣ 73, а, въ дискантѣ, альтѣ, тенорѣ и басу періодически повторяются слѣдующіе мотивы (послѣдованіе двухъ нотъ).



Аккорды на каждой одинаковой долѣ такта—въ одинаковыхъ мелодическихъ и гармоническихъ положеніяхъ, такъ: первый аккордъ на слабой долѣ (2)—основное трезвучіе въ положеніи терціи (указано сверху цифрами); такія же основныя трезвучія, хотя и другихъ ступеней,—и такъ же въ положеніи терціи на всѣхъ остальныхъ слабыхъ доляхъ. Такое-то симметрическое послѣдованіе аккордовъ и называется секвентнымъ или секвенціей. Если басъ дѣлаетъ внизъ бо̀льшіе скачки, чѣмъ вверхъ, то секвенція будетъ опускаться

(нисходящая); если басъ дѣлаетъ вверхъ болѣе широкіе скачки, чѣмъ внизъ, то секвенція будетъ подниматься (восходящая).

Если трезвучія въ квинтово-квартовомъ отношеніи, то и секвенція называется квинтово-квартовой. Если секвенція состоитъ изъ аккордовъ въ терцевомъ отношеніи, слѣдовательно, если и басъ движется по терціямъ, то секвенція называется терцевою (см. примѣръ 73, в. *). Въ квинтово-квартовой секвенціи гармоническія и мелодическія сочетанія трезвучій чередуются; въ терцевой они только гармоническія. Секвенція можетъ начинаться съ аккорда въ какомъ угодно мелодическомъ положеніи, а также въ широкомъ или узкомъ расположеніи.



*) Въ терцевой секвенціи басъ съ каждой третьей доли такта поднимается на сексту, иначе онъ слишкомъ скоро перешелъ бы на слишкомъ низкія ноты.

Въ гармоническомъ минорѣ квинтово-квартовую секвенцію пишутъ по натуральной минорной гаммѣ, сохраняя случайный знакъ въ доминантовомъ трезвучіи только въ концѣ (передъ переходомъ его въ тоническое трезвучіе) и въ началѣ (если секвенція начинается ходомъ V ступени въ I; см. примѣръ 76).
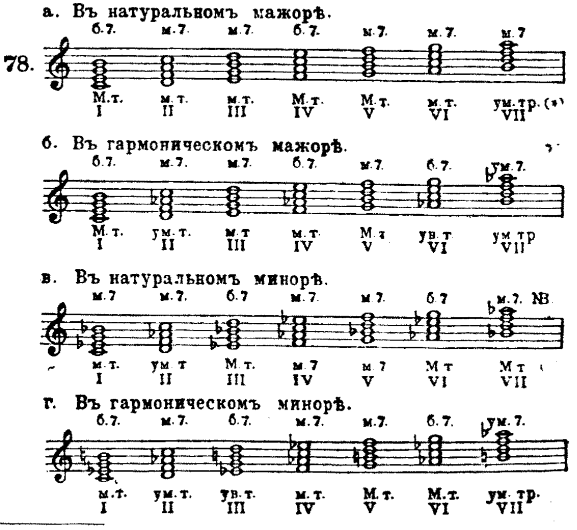
Септаккорды. Септаккордомъ называется основной (терцеобразно построенный) четырехголосный аккордъ, состоящій изъ примы, терціи, квинты и септимы.

77. септима
квинта
терція
прима

Присутствіе септимы дѣлаетъ септаккорды диссонирующими.

Въ зависимости отъ величины септимъ (которыя могутъ быть большими, малыми и уменьшенными) септаккорды бываютъ большіе, малые и уменьшенные.

Расположеніе септаккордовъ по ступенямъ мажорной и минорной гаммъ. Если построить септаккорды (какіе будутъ выходить) на каждой ступени гаммы послѣдовательно, то получимъ:



*) Эти буквы означаютъ сокращенія словъ: М— «мажорное», т—«тре-

Такимъ образомъ, септаккорды могутъ состоять:

1) изъ мажорнаго трезвучія и большой септимы;
2) » мажорнаго » » малой »
3) » минорнаго » » большой »
4) » минорнаго » » малой »
5) » увеличеннаго » » большой »
6) » уменьшеннаго » » малой »
7) » уменьшеннаго » » уменьшенной »

Таблица септаккордовъ по ступенямъ гаммъ.

Септаккорды:	Въ мажорѣ		Въ минорѣ	
	натуральн.	гармонич.	натуральн.	гармонич.
Больш. септаккорды.				
1) Изъ маж. тр. и б. 7.	на I и IV ст.	на I ст.	на III и VI ст.	на IV ст.
2) » мин. » » » 7.	—	» IV »	—	» I »
3) » увел. » » » 7.	—	» VI »	—	» III »
Малые септаккорды.				
1) Изъ маж. тр. и м. 7.	» V »	» V »	» VII »	» V »
2) » мин. » » м. 7.	» II, III, VI	» III »	» I, IV, V »	» IV »
3) » уменьш. » » м. 7.	» VII	» II »	» II »	» II »
Уменьшен. септаккор.				
Изъ уменьш. тр. и ум. 7.	—	» VII »	—	» VII »

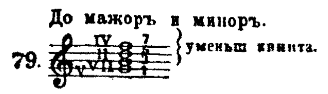
Септаккорды V ступени натуральнаго и гармоническаго мажора. а также и гармоническаго минора одинаковы по своему строенію и не имѣютъ себѣ подобныхъ септаккордовъ на другихъ ступеняхъ. Такой септаккордъ отъ занимаемаго имъ мѣста въ тональности называется доминантсептаккордомъ и считается главнымъ изъ септаккордовъ прочихъ ступеней; остальные септаккорды называются побочными или секвенцаккордами, такъ какъ въ большинствѣ случаевъ примѣняются по секвенціи.

звучіе», м.—«минорное», ум.—«уменьшенное». Сверху б.—«большая», м.—«малая». Читать слѣдуетъ такъ: «на первой ступени—большой септаккордъ, состоящій изъ мажорнаго трезвучія и большой септимы, и т. д.

Септаккордъ VII ступени натуральнаго мажора называется вводнымъ, какъ построенный на вводномъ тонѣ.

Септаккордъ VII ступени гармоническаго мажора и минора называется вводноуменьшеннымъ отъ присутствія уменьшенной септимы.

Доминантсептаккордъ имѣетъ основнымъ тономъ доминанту гаммы (V ступень), а далѣе въ его составъ входятъ VII, II и IV.



Такимъ образомъ, крайнія точки доминантсептаккорда, т.-е. его основной тонъ и септиму, составляютъ главныя ступени строя (V и IV), а терцію вводный тонъ (VII).
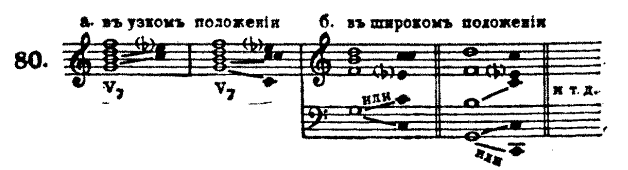
Въ доминантсептаккордѣ два диссонанса: септима (отъ баса) и уменьшенная квинта (отъ терціи до септимы); доминантсептаккордъ разрѣшается въ тоническую терцію такъ:

1) основной тонъ идетъ на кварту вверхъ или на квинту внизъ—въ тонику;

2) терція, какъ вводный тонъ, идетъ въ тонику, т.-е. на малую секунду вверхъ;

3) септима разрѣшается ходомъ внизъ въ терцію (отъ тоники), опускаясь на большую секунду (въ минорѣ) или на малую секунду (въ мажорѣ);

4) квинта опускается на большую секунду внизъ, въ тонику.



Такимъ образомъ, V_7 аккордъ (примѣръ 80) даетъ въ разрѣшеніи неполное тоническое трезвучіе (только одну нижнюю терцію).
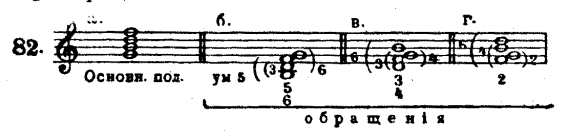
Это разрѣшеніе доминантсептаккорда называется кадансовымъ, а также секвентнымъ и служитъ типомъ для разрѣшенія всѣхъ побочныхъ септаккордовъ въ трезвучія, лежащія отъ нихъ также на кварту вверхъ, какъ и тоническое трезвучіе лежитъ на кварту отъ V_7.

Иногда въ доминантсептаккордѣ выпускается квинта; взамѣнъ

ея удвоивается основной тонъ. Такой доминантсептаккордъ называется неполнымъ и при разрѣшеніи даетъ полное тоническое трезвучіе съ квинтой, которая получается отъ выдержаннаго удвоенія основного тона.

81.

Обращенія доминантсептаккорда. Доминантсептаккордъ имѣетъ три обращенія:



Обращенія получаютъ названія и цифровое обозначеніе въ зависимости отъ того, какіе интервалы образуются отъ баса къ бывшей септимѣ и къ бывшему основному тону, такъ:

1-е обращеніе называется квинтсекстаккордомъ и обозначается $\frac{5}{6}$, такъ какъ басъ образуетъ квинту съ бывшей септимой и сексту съ бывшимъ основнымъ тономъ;

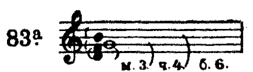
2-е обращеніе называется терцквартаккордомъ и обозначается $\frac{3}{4}$;

3-е обращеніе называется секундаккордомъ и обозначается 2.

Квинтсекстаккордъ отъ доминантсептаккорда имѣетъ въ басу бывшую терцію, слѣдовательно, строится на VII ступени гаммы и состоитъ изъ малой терціи, уменьшенной квинты и малой сексты, всегда считая отъ баса.

83. м. 3 ум. 5. м. 6.

Терцквартаккордъ отъ доминантсептаккорда имѣетъ въ басу бывшую квинту, слѣдовательно, строится на II ступени гаммы и состоитъ изъ малой терціи, чистой кварты и большой сексты.
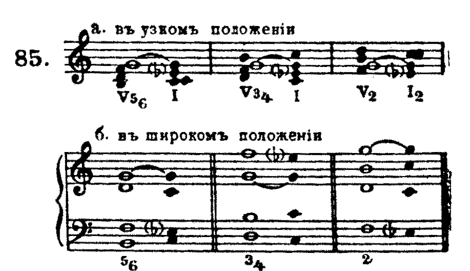


Секундаккордъ отъ доминантсептаккорда имѣетъ въ басу бывшую септиму, слѣдовательно, строится на IV ступени гаммы и со-

стоитъ изъ большой секунды, увеличенной кварты и большой сексты.
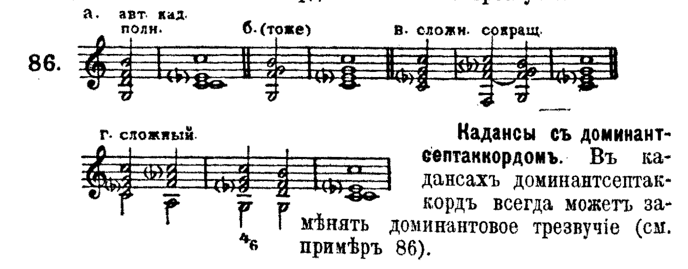
84. б.2. ув.4. б.6.

Въ обращеніяхъ, какъ видно изъ примѣровъ, всегда есть секунда (*фа-соль*), которая образуется бывшей септимой и бывшимъ основнымъ тономъ; при узкомъ расположеніи она лежитъ: въ квинтсекстаккордѣ—вверху, въ терцквартаккордѣ—въ срединѣ, а въ секундаккордѣ—внизу.

При разрѣшеніи обращеній доминантсептаккорда бывшій основной тонъ (въ нотныхъ примѣрахъ обозначенный цѣлою нотою) остается на мѣстѣ, остальные голоса сохраняютъ тѣ же ходы, какіе они имѣли при основномъ положеніи, т.-е. бывшая терція (вводный тонъ) идетъ вверхъ, въ тонику, бывшая квинта—внизъ, въ тонику, и бывшая септима—внизъ, въ терцію тоническаго трезвучія, такъ:



Такъ какъ при разрѣшеніи обращеній бывшій основной тонъ выдерживается, то тоническое трезвучіе является полнымъ. Секундаккордъ разрѣшается въ секстаккордъ тоническаго трезвучія.
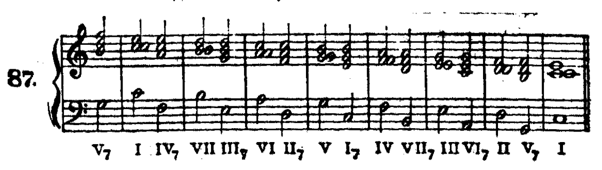


Кадансы съ доминантсептаккордомъ. Въ кадансахъ доминантсептаккордъ всегда можетъ замѣнять доминантовое трезвучіе (см. примѣръ 86).
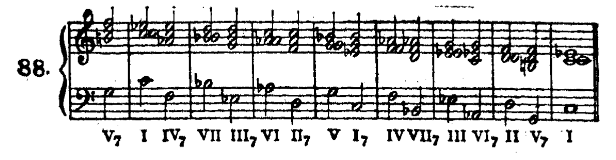
Побочные септаккорды мажора и минора разрѣшаются въ неполныя трезвучія соотвѣтствующихъ ступеней тональности по типу разрѣшенія доминантсептаккорда въ тоническую терцію, т.-е. басъ дѣлаетъ ходъ на кварту вверхъ или на квинту внизъ, терція—на ступень вверхъ, квинта и септима—на ступень внизъ. Такимъ образомъ, окажется, что

Септаккордъ	I	ступени	разрѣшается	въ	терцію	IV	ступени;
»	II	»	»	»	»	V	»
»	III	»	»	»	»	VI	»
»	IV	»	»	»	»	VII	»
»	VI	»	»	»	»	II	»
»	VII	»	»	»	»	III	»

Такой рядъ септаккордовъ даетъ секвенцію со всѣми септаккордами строя. Для большей опредѣленности строя секвенцію начинаютъ и кончаютъ кадансомъ V_7—I.



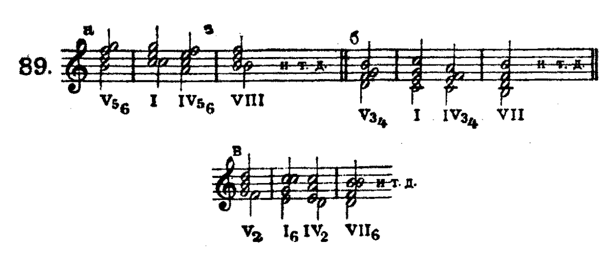
Въ гармоническомъ минорѣ такая секвенція строится по натуральной гаммѣ, сохраняя случайный знакъ гармонической гаммы только въ доминантсептаккордѣ при переходѣ его въ тонику.



Секвенція представляетъ самое естественное послѣдованіе побочныхъ септаккордовъ съ ихъ разрѣшеніями. Всѣ эти септаккорды, какъ примѣняемы въ секвенціи, называются секвенцаккордами. Съ септаккордами возможна только нисходящая секвенціи.

Обращенія побочныхъ септаккордовъ строятся, означаются цифрами, называются и разрѣшаются по типу обращеній доминантсептаккорда, т.-е. по секвенціи.

89.



Слѣдовательно, обращенія разрѣшаются въ полныя трезвучія соотвѣтствующихъ ступеней; при этомъ секундаккорды переходятъ въ секстаккорды.

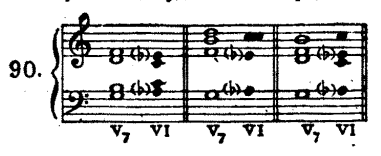
Побочныя разрѣшенія доминантсептаккорда. Доминантсептаккордъ можетъ разрѣшаться и въ другія ступени Такія разрѣшенія вѣрнѣе называть переходами.

1) Разрѣшеніе въ VI ступени (прерванный кадансъ) совершается такъ:

нижнія двѣ ступени (основной тонъ и терція) движутся параллельно вверхъ (въ VI и I ступени);

верхнія двѣ ступени (квинта и септима) движутся параллельно внизъ (въ III и I ступени). Въ разрѣшеніи получается трезвучіе VI ступени съ удвоенной терціей:
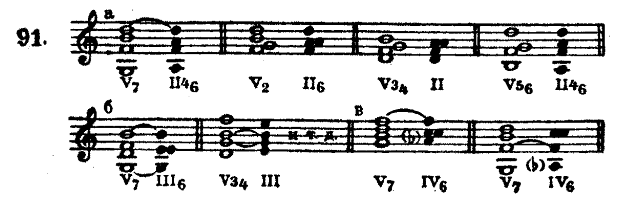
90.



Обращенія доминантсептаккорда съ разрѣшеніемъ въ VI ступень рѣдки. Ходы голосовъ остаются тѣ же.

2) Разрѣшеніе въ аккорды II, III и IV ступеней:

91.
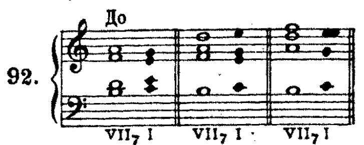


Эти переходы основаны на выдерживаніи: квинты и септимы (примѣръ 91, а), основного тона и терціи (примѣръ 91, б) и одной септимы (примѣръ 91, в).

Вводный септаккордъ въ мажорѣ строится на вводномъ тонѣ натуральной мажорной гаммы и заключаетъ въ себѣ VII, II, IV и VI ступени тональности, что даетъ уменьшенное трезвучіе (VII, II и IV) и малую септиму (VII, VI) или послѣдовательно—двѣ малыя терціи (VII и II, II и IV) и одну большую (IV и VI). Разрѣшается въ I ступень такъ:

1) основной тонъ и терція идутъ параллельно вверхъ (въ I и III ступеняхъ);
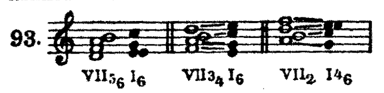
2) квинта и септима движутся параллельно внизъ (въ III и V ступеняхъ).

Въ разрѣшеніи получается трезвучіе I ступени съ удвоенной терціей.
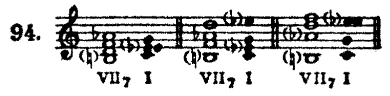


По ходу голосовъ это разрѣшеніе одинаково съ разрѣшеніемъ V_7 въ VI ступень.

Обращенія вводнаго септаккорда сохраняютъ при разрѣшеніи тѣ же ходы голосовъ, т.-е. бывшіе основной тонъ и терція идутъ вверхъ, бывшія квинта и септима—внизъ:



Слѣдовательно, квинтсекст- и терцквартаккорды разрѣшаются въ секстаккордъ I ступени, а секундаккордъ — въ квартсекстаккордъ I ступени.

Вводно-уменьшенный септаккордъ. Въ гармоническомъ мажорѣ и минорѣ вводный септаккордъ заключаетъ въ себѣ уменьшенное трезвучіе и уменьшенную септиму, отчего и называется вводно-уменьшеннымъ. Этотъ септаккордъ представляетъ рядъ малыхъ терцій; разрѣшается подобно вводному септаккорду въ тоническое трезвучіе съ удвоенной терціей.
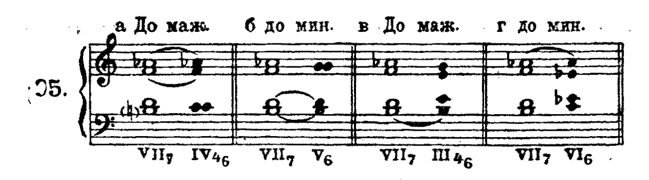


Неполныя или побочныя разрѣшенія вводно-уменьшеннаго септаккорда. Кромѣ главнаго разрѣшенія въ I ступень, уменьшенный септаккордъ имѣетъ еще побочныя, въ другія ступени, такъ:

1) въ гармоническомъ мажорѣ и минорѣ онъ разрѣшается—въ квартсекстаккордъ IV и въ секстаккордъ V ступеней, т.-е. въ обѣ доминанты строя (примѣръ 95, а и б);

2) только въ мажорѣ—въ квартсекстаккордъ III ступени, т.-е. въ верхнюю медіанту (примѣръ 95, г);

3) только въ минорѣ — въ секстаккордъ VI ступени, т.-е. въ нижнюю медіанту (примѣръ 95, г.).
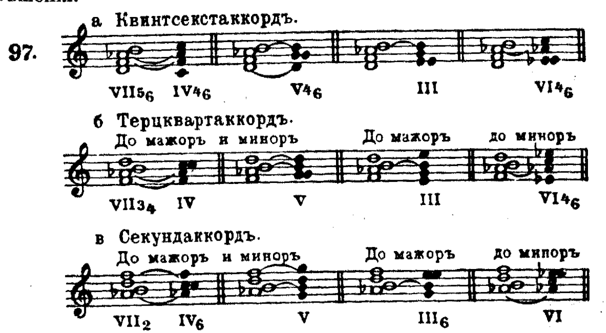


Всѣ эти разрѣшенія основаны на выдержанныхъ нотахъ септаккорда; выдерживаются: 1) основной тонъ и терція, 2) квинта и септима, 3) одинъ основной тонъ и 4) одна септима. При выдерживаніи верхней или нижней терціи остальные два голоса, опускаясь на малыя секунды сходятся въ унисонъ; при выдерживаніи только одной ноты (основного тона, или септимы) остальные голоса разрѣшаются такъ, какъ при разрѣшеніи основного положенія. Выдерживаемыя терціи принадлежатъ: нижняя (*си—ре*) доминантовой гармоніи, а верхняя (*фа — ля*) — субдоминантовой. Въ зависимости отъ выдерживанія той или другой терціи зависитъ и разрѣшеніе въ то или другое трезвучіе, а именно: при выдерживаніи верхней терціи (примѣръ 95, а) получается квартсекстаккордъ IV ступени; при выдерживаніи нижней терціи (*си — ре*) получается секстаккордъ V ступени. Выдерживаніе одного тона приводитъ къ разрѣшенію въ верхнюю (въ мажорѣ) и нижнюю (въ минорѣ) медіанты.

Обращенія вводно - уменьшеннаго септаккорда. Такъ какъ уменьшенный септаккордъ состоитъ изъ малыхъ терцій, а малыя терціи, обращающіяся при его обращеніяхъ въ увеличенныя секунды, звучатъ какъ эти послѣднія, то всѣ обращенія уменьшеннаго септаккорда по звучности одинаковы съ основнымъ положеніемъ (объ этомъ см. въэнгармонированіи уменьшеннаго септаккорда). Обращенія уменьшеннаго септаккорда разрѣшаются въ тѣ же ступени и при томъ же

ходѣ голосовъ, какъ и основное положеніе, т.-е. бывшіе основной тонъ и терція идутъ вверхъ, бывшія квинта и септима—внизъ.



Побочныя разрѣшенія обращеній уменьшеннаго септаккорда дѣлаются въ тѣ же ступени, какъ и основное его положеніе, т.-е.—въ IV и V ступени, въ мажорѣ и минорѣ, въ III ступень мажора и въ VI ступень минора, но только отъ того или другого обращенія уменьшеннаго септаккорда зависитъ то или другое обращеніе аккорда разрѣшенія:

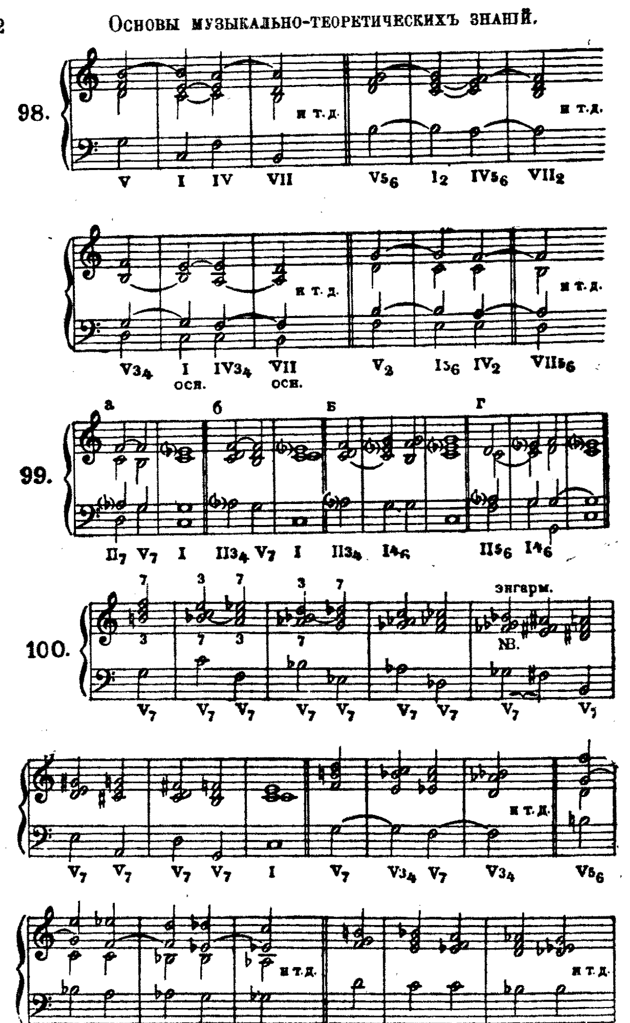


Свободныя сочетанія и разрѣшенія септаккордовъ разныхъ ступеней. I. Побочные септаккорды какъ въ основномъ положеніи, такъ и въ обращеніяхъ могутъ переходить (а не разрѣшаться) одинъ въ другой по квартовой секвенціи (см. примѣръ 98).

При этомъ терція предыдущаго аккорда будетъ приготовлять септиму послѣдующаго; полный септаккордъ переходитъ въ неполный и обратно; если брать обращенія, то въ двухъ сосѣднихъ аккордахъ они будутъ различны.

Изъ такой секвенціи особенно часто употребляютъ въ кадансахъ переходъ септаккорда II ступени и его обращеній въ доминантсептаккордъ. Этотъ аккордъ, замѣняя субдоминанту, переходитъ иногда въ кадансный квартсекстаккордъ (см. примѣръ 99, в. и г.).

II. Доминантсептаккордъ одной тональности можетъ переходить по квартовому кругу въ доминантсептаккордъ слѣдующей тональности, что даетъ секвенцію изъ однихъ доминантсептаккордовъ, проходящую чрезъ всѣ лады (см. примѣръ 100).


98.
и т. д.
и т. д.
V I IV VII
V56 I2 IV56 VII2
и т. д.
и т. д.
V34 I IV34 VII
осн. осн.
V2 I56 IV2 VII56
а б в г
99.
II7 V7 I II34 V7 I II34 I46 II56 I46
100.
энгарм.
NB.
V7 V7 V7 V7 V7 V7 V7 V7 V
V7 V7 V7 V7 I V7 V34 V7 V34 V56
и т. д.
V2 V56 V2 V56 V2
и т. д.
и т. д.

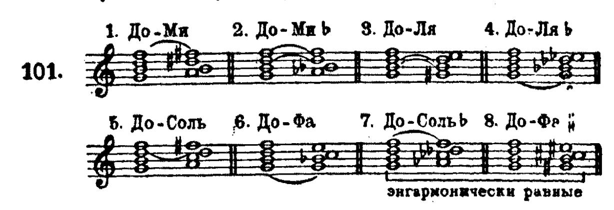
Въ секвенціи изъ однихъ доминантсептаккордовъ основной тонъ или дѣлаетъ скачки въ основной тонъ слѣдующаго доминантсептаккорда, или выдерживается; терція (вводный тонъ) идетъ хроматически внизъ; квинта—опускается внизъ; септима идетъ тоже хроматически внизъ.

Мѣсто, обозначенное въ примѣрѣ 100 NB, представляетъ энгармонированіе доминантсептаккорда *Соль* ♭ въ *Фа* ♯; это необходимо сдѣлать, чтобы вторая половина секвенціи прошла по діэзнымъ ладамъ и вернулась къ тону *до*.

Такая секвенція называется модулирующей или круговой.

Всякій доминантсептаккордъ очень удобно соединяется съ другимъ доминантсептаккордомъ, кромѣ отстоящихъ отъ него на малую и большую секунды вверхъ и внизъ:
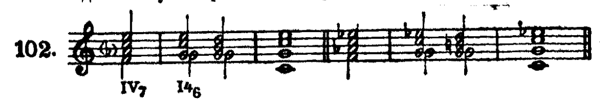
101.



Два доминантсептаккорда, основные тоны которыхъ отстоятъ не на малую секунду, будутъ имѣть не менѣе одного общаго тона, причемъ общими тонами считаются и энгармонически равные, какъ въ примѣрѣ 101, въ тактахъ 7-мъ (*си—до* ♭) и 8-мъ (*фа—ми* ♯).

III. Септаккордъ IV ступени натуральнаго и гармоническаго мажора и гармоническаго минора можетъ непосредственно предшествовать кадансному квартсекстаккорду:

102.



IV. Септаккордъ III ступени гармоническаго минора можетъ переходить въ секстаккордъ I ступени:

103.

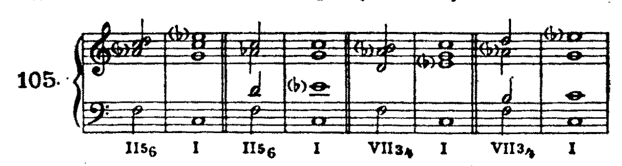


Основной тонъ и терція выдерживаются, а квинта и септима сходятся въ унисонъ.

V. Септаккордъ VI ступени гармоническаго мажора можетъ, при помощи такихъ же ходовъ голосовъ, какъ предыдущій, переходить въ секстаккордъ IV ступени.

104. VI_7 IV_6

VI. Квинтсекстаккордъ II ступени и терцквартаккордъ VII ступени, оба имѣющіе въ басу субдоминанту гаммы, замѣняютъ собою иногда субдоминантовое трезвучіе въ церковныхъ кадансахъ, переходя въ основное положеніе трезвучія I ступени:



Басъ въ этихъ случаяхъ дѣлаетъ ходъ на кварту внизъ или на квинту вверхъ—въ тонику.

Нонаккордъ. Нонаккордомъ называется пятиголосный основной аккордъ, состоящій изъ примы, терціи, квинты, септимы и ноны.

106.

Нонаккорды, смотря по величинѣ ноны (которая можетъ быть большая и малая), бываютъ большіе и малые.

Изъ нонаккордовъ употребителенъ только доминантнонаккордъ, состоящій изъ доминантсептаккорда съ прибавленной къ нему (отъ его септимы) большой терціи въ мажорѣ и малой—въ минорѣ, или, что все равно,—состоящій изъ вводнаго септаккорда въ мажорѣ и вводно-уменьшеннаго—въ гармоническомъ мажорѣ и минорѣ, съ прибавленной въ обоихъ случаяхъ большой терціи снизу:

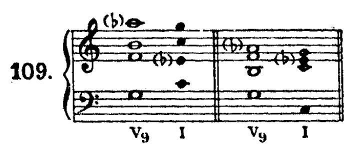


Въ составъ доминантнонаккорда входятъ V, VII, II, IV и VI ступени, гаммы, и онъ заключаетъ въ себѣ три диссонанса: малую или большую нону, малую септиму (обѣ отъ основного тона) и уменьшенную квинту (между его терціей и септимой).
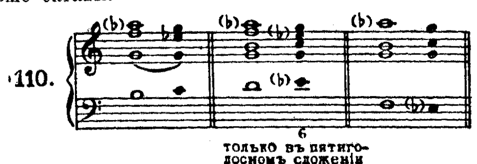
Разрѣшается въ трезвучіе I ступень, причемъ нона, всегда лежащая выше прочихъ голосовъ, разрѣшается на ступень внизъ, въ квинту тоническаго трезвучія; ступени, составляющія доминантсептаккордъ, движутся, какъ при разрѣшеніи этого аккорда въ тонику, только квинта всегда идетъ вверхъ, въ терцію тоническаго трезвучія. Такимъ образомъ, получается полное тоническое трезвучіе съ утроеннымъ основнымъ тономъ и удвоенной терціей.



При четырехголосномъ сложеніи изъ пяти голосовъ нонаккорда выпускается обыкновенно квинта, такой нонаккордъ называется неполнымъ
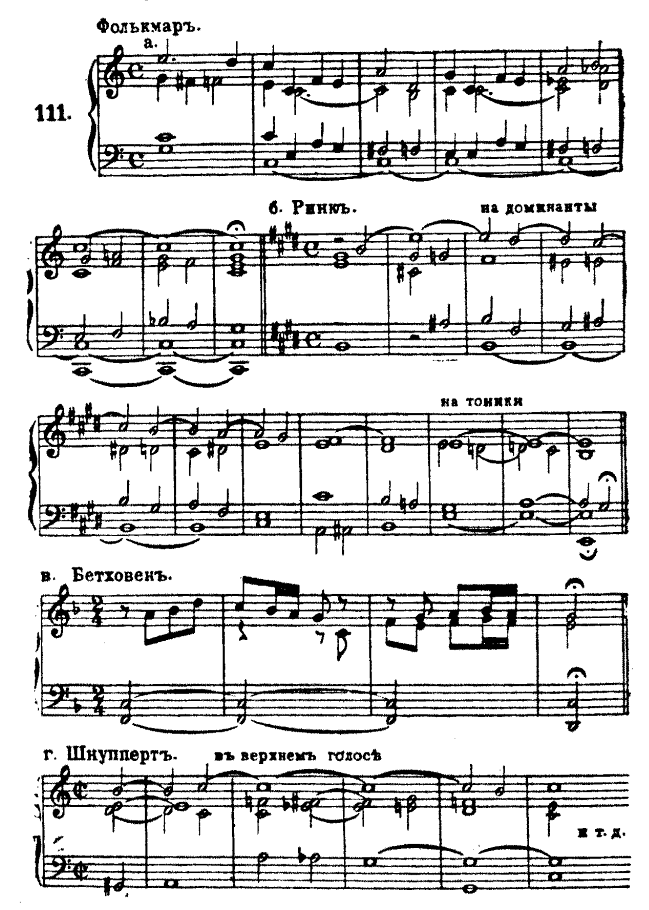


Такъ какъ нона должна лежать выше всѣхъ голосовъ, то изъ обращеній нонаккорда возможны тѣ, при которыхъ обращается только входящій въ его составъ доминантсептаккордъ, и притомъ такъ, чтобы разстояніе между бывшей ноной и бывшимъ основнымъ тономъ не было меньше октавы:



Нонаккорду предшествуетъ обыкновенно IV ступень, которая приготовляетъ нону.

Органный пунктъ, или педаль относится къ числу особыхъ гармоническихъ пріемовъ, усиливающихъ заключительный характеръ конца

цѣлаго сочиненія или большихъ его частей. Онъ состоитъ въ томъ, что въ басу болѣе или менѣе продолжительно выдерживается тоника или доминанта, или обѣ эти ступени вмѣстѣ, а надъ ними въ верхнихъ голосахъ проходятъ разные аккорды строя:
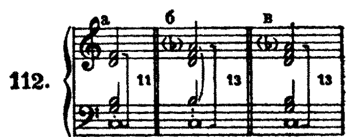


Органнымъ пунктомъ на тоникѣ сочиненіе чаще заканчивается, а иногда и начинается (особенно въ прелюдіяхъ для органа (примѣръ 111, а). Органному пункту на тоникѣ иногда предшествуетъ органный пунктъ на доминантѣ (примѣръ 111, б). Органный пунктъ можетъ лежать въ одномъ изъ верхнихъ голосовъ (примѣръ 111, г).

Въ органномъ пунктѣ одновременно могутъ выдерживаться тоника и доминанта (примѣръ 111, в).

При опредѣленіи аккордовъ и ихъ обращеній, являющихся надъ органнымъ пунктомъ, нота этого послѣдняго не принимается въ соображеніе. Такимъ образомъ, разсматривая 3-ій тактъ примѣра 111, а, слѣдуетъ считать, что первый аккордъ въ немъ не квартсекстаккордъ уменьшеннаго трезвучія (*до—фа*♯*—до—ля*), а секстаккордъ (*фа*♯*—до—ля*), равно какъ и первый аккордъ 5-го такта считается не за терцквартаккордъ уменьшеннаго секстаккорда, а за основное положеніе.

Ундецим- и терцдецимаккорды. На органномъ пунктѣ являются два аккорда—ундецимаккордъ и терцдецимаккордъ, которые получаютъ такія названія потому, что за ихъ основную ноту принимаютъ тонъ органнаго пункта. И, дѣйствительно, если подъ тоникой поставить доминантсептаккордъ (полный или неполный) въ основномъ положеніи, то его септима будетъ ундецимой къ басу (примѣръ 112, а).

112.



Если подъ тоникой поставить вводный или вводно-уменьшенный септаккордъ (примѣръ 112, б), или нонаккордъ (примѣръ 105, в), то тоника съ вершиною этого аккорда образуетъ терцдециму.

Въ четырехголосномъ сложеніи такой доминантсептаккордъ и вводные септаккорды употребляются неполными: первый обыкновенно безъ квинты, а второй—безъ терціи.

Обращенія этихъ аккордовъ невозможны, такъ какъ ихъ основной тонъ, какъ органный пунктъ, долженъ всегда лежать въ нижнемъ голосѣ. Три верхніе голоса могутъ переставляться свободно и составлять обращенія доминантсептаккорда и вводнаго надъ тоникой.

Средства для мелодической разработки голосовъ.
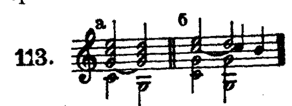
Въ гармоническомъ послѣдованіи каждый аккордовый голосъ, переходя изъ тона одного аккорда въ соотвѣтствующій ему тонъ дру-

гого аккорда, образуетъ свое мелодическое послѣдованіе, свою мелодическую нить. Такимъ образомъ, всякую гармонію можно разсматривать, съ одной стороны, какъ послѣдованія аккордовъ одинъ за другимъ, опредѣлять виды этихъ аккордовъ, ступени гаммы, на которыхъ они построены, ихъ гармоническія положенія (основное или обращенія), разрѣшенія и пр., а съ другой—какъ послѣдованіе, составляющееся изъ нѣсколькихъ, одновременно звучащихъ и расположенныхъ одна подъ другою мелодій. Въ первомъ случаѣ глазъ будетъ двигаться въ вертикальномъ направленіи: отъ баса къ тенору, затѣмъ къ альту и дисканту или обратно, а во второмъ случаѣ—въ горизонтальномъ направленіи, слѣва направо, слѣдя за движеніемъ каждаго отдѣльнаго голоса—баса, альта, тенора, дисканта.

Хотя для гармонизатора на первомъ планѣ стоитъ выборъ того или другого аккорда, но нерѣдко ему приходится направлять свои глаза и по горизонтальной линіи, т.-е. слѣдить за мелодическимъ рисункомъ и исправлять его, такъ какъ часто совершенно правильный выборъ аккордовъ можетъ давать некрасивое послѣдованіе, вслѣдствіе неестественныхъ или неудачныхъ мелодическихъ ходовъ въ голосахъ, изъ которыхъ болѣе рѣзкіе, каковы, напр., скачки на слишкомъ широкіе или диссонирующіе интервалы, даже прямо запрещаются. Затѣмъ къ числу недостатковъ мелодическаго рисунка голоса относится его неподвижность, когда онъ надъ рядомъ аккордовъ повторяетъ одну и ту же ступень; этому недостатку противопоставляется плавное движеніе со ступени на ступень, то вверхъ, то внизъ, мѣстами съ небольшими скачками. Преобладающая плавность движенія считается менѣе свойственною басу: въ немъ болѣе красивы скачки. Больше этихъ немногихъ правилъ и указаній касательно мелодической красоты отдѣльныхъ голосовъ, гармонія, какъ наука о сочетаніи аккордовъ, не даетъ. Между тѣмъ бѣдность мелодій гармоническихъ голосовъ съ точки зрѣнія художественной красоты всегда замѣчалась композиторами, и рѣдко можно встрѣтить цѣлое сочиненіе, въ которомъ не были бы видны попытки придать голосамъ бóльшую мелодическую красоту, чѣмъ та, которая возможна, если мелодія голосовъ будетъ представлять рядъ тѣхъ аккордовыхъ нотъ, какихъ требуетъ сопровождающее ихъ послѣдованіе аккордовъ. Обыкновенно эти голоса въ бóльшей или меньшей степени разрабатываются при помощи введенія между ихъ гармоническими нотами такъ называемыхъ нотъ **негармоническихъ**, не принадлежащихъ тому аккорду, который въ данное время звучитъ. Такія негармоническія ноты составляютъ: **задержанія**, **проходящія** и **прикрашивающія ноты** и **предъемы**. Всѣ эти виды негармоническихъ звуковъ, служа, съ одной стороны, мелодическому развитію голосовъ, съ другой стороны,

создаютъ громадную массу самыхъ разнообразныхъ, оригинальныхъ и часто весьма красивыхъ, случайныхъ аккордовыхъ комбинацій, которыя ни по своему строенію, ни по разрѣшенію не подчиняются общимъ правиламъ и являются средствомъ неисчерпаемости гармоническаго разнообразія. Кромѣ того, они, за единичными исключеніями, всегда являются диссонансами, а диссонансъ, какъ созвучіе, требующее движенія, и есть именно тотъ элементъ, который способенъ придать музыкѣ подвижность и свѣжесть, а слѣдовательно, и интересъ.

Задержаніемъ называется звукъ (ступень) какого-нибудь изъ аккордовыхъ голосовъ, задержанный отъ предыдущаго аккорда, т.-е. не перешедшій въ гармоническій тонъ слѣдующаго аккорда, когда всѣ другіе голоса уже перешли:



113.
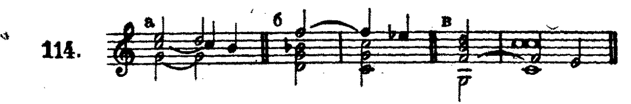
Такъ, напр., при соединеніи трезвучій *до* и *соль* (примѣръ 113, а) альтъ *до* переходитъ въ *си*, но если это *до* продолжаетъ еще звучать, когда во всѣхъ другихъ голосахъ звучатъ уже ступени трезвучія *соль*, то оно называется задержаніемъ и составляетъ диссонансъ по отношенію къ басу и другимъ голосамъ. Въ данномъ случаѣ *до* составляетъ задержаніе кварты съ басомъ и теноромъ и задержаніе секунды съ дискантомъ.

Тонъ задержанія, пока онъ еще звучитъ въ предыдущемъ аккордѣ, какъ консонансъ, составляетъ приготовленіе задержанія.

Въ примѣрѣ 113 приготовленіемъ является альтовое половинное *до* въ первомъ трезвучіи до-мажоръ. Тонъ, въ который задержаніе переходитъ, называется его разрѣшеніемъ. Въ данномъ случаѣ разрѣшеніемъ является *си*.

Такимъ образомъ, задержаніе состоитъ изъ трехъ моментовъ: приготовленія, самого задержанія и разрѣшенія.

Приготовленіе должно быть консонансомъ въ предшествующемъ задержанію аккордѣ; слѣдовательно, въ строгомъ стилѣ слѣдующее было бы невѣрно (примѣръ 114, а):
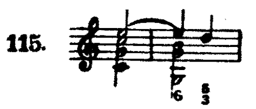


114.

такъ какъ тонъ приготовленія является квартой квартсекстаккорда,

считающейся диссонансомъ. Есть хуже случай (примѣръ 114, б), въ которомъ приготовленіе является септимой (къ теноровому *соль*).
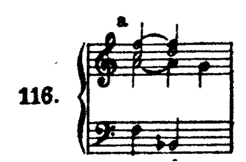
Въ свободномъ стилѣ кварта каданснаго квартсекстаккорда (примѣръ 114, а) и даже септима доминантсептаккорда (примѣръ 114, г) могутъ приготовлять задержаніе.

Задержаніе должно диссонировать; слѣдовательно, такой случай не будетъ задержаніемъ:



такъ какъ не составляетъ диссонанса ни съ однимъ изъ голосовъ (кварта въ среднихъ голосахъ—*си-ми* за диссонансъ не считается).

Разрѣшеніе должно образовать консонансъ; слѣдовательно, такой случай невозможенъ:
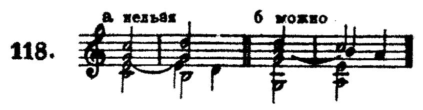


потому, что разрѣшеніе образуетъ диссонансъ септимы съ дискантомъ.

Въ ритмическомъ отношеніи приготовленіе по своей длительности должно равняться или превосходить длительность задержанія; поэтому такой случай невѣренъ:



Въ гармоническомъ отношеніи тонъ, въ который должно разрѣшиться задержаніе, не долженъ раньше этого разрѣшенія находиться въ другомъ голосѣ; исключеніе составляетъ басъ:

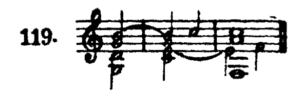


Въ первомъ случаѣ разрѣшеніе задержанія—*ре*—уже находится

въ дискантѣ (примѣръ 118, а), что не позволяется, потому что въ подобныхъ случаяхъ является неправильное разрѣшеніе диссонанса, какъ это и произошло здѣсь: септима *ми—ре* разрѣшается ходомъ нижняго голоса. Случай примѣра 118, б., возможенъ, такъ какъ *ля*, въ которое разрѣшается задержаніе *си*, лежитъ въ басу и даетъ правильно разрѣшающійся диссонансъ ноны.

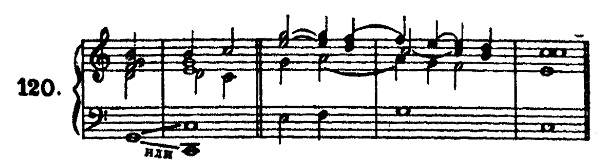
Въ зависимости отъ направленія разрѣшенія, задержанія бываютъ нисходящія (какъ всѣ въ вышеприведенныхъ примѣрахъ), если разрѣшаются внизъ, и восходящія, если разрѣшаются вверхъ.

Для восходящихъ задержаній правила остаются тѣ же. Предпочтительнѣе тѣ задержанія, которыя представляютъ подъемъ на малую, а не на большую секунду вверхъ.

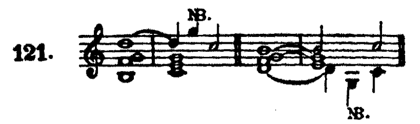
119. 

Вообще, восходящія задержанія очень рѣдки.

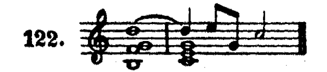
Задержанія въ нѣсколькихъ голосахъ одновременно называются сложными; они допускаются только параллельными терціями или секстами или съ противоположными ходами разрѣшеній.

120. 

Иногда между задержаніемъ и разрѣшеніемъ дѣлается скачекъ въ другую аккордовую ноту (отмѣчено NB):

121. 

Такихъ вставныхъ нотъ можетъ быть и двѣ:

122. 
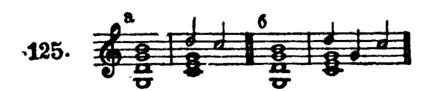
Между задержаніемъ и разрѣшеніемъ можетъ быть вставлена еще нижняя (обыкновенно малая) секунда къ тону разрѣшенія, т.-е., какъ увидимъ ниже, такъ называемая прикрашивающая или вспомогательная нота (примѣръ 123),
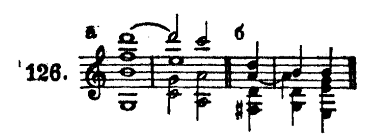


обозначенная буквою п. Такая прикрашивающая нота является вторымъ диссонансомъ и притомъ—скачкомъ. Могутъ быть и прикрашивающая, и аккордовая ноты скачкомъ:



Встрѣчаются неприготовленныя задержанія, вступающія скачкомъ:
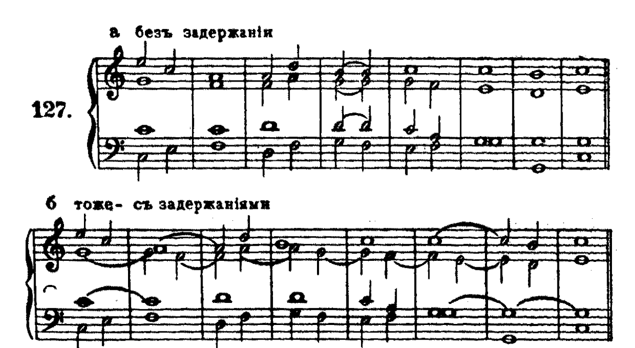


Задержаніе можетъ приготовляться въ одномъ аккордѣ, звучать въ другомъ, а разрѣшиться—въ третьемъ.
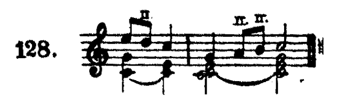


Въ примѣрѣ 126, а, задержаніе *ре*, долженствовавшее разрѣшиться въ *До* до-мажорнаго аккорда, разрѣшается въ этотъ тонъ, когда уже наступаетъ *ля*-минорный аккордъ.

Чтобы нагляднѣе судить о впечатлѣніи, производимомъ задержаніями, приводимъ образецъ одной и той же гармоніи, сначала безъ задержаній, а затѣмъ—съ задержаніями:

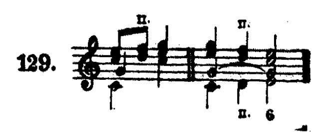


Проходящія ноты проходятъ между двумя аккордовыми нотами, пополняя промежутокъ между ними, Въ промежуткѣ терціи можетъ помѣститься одна проходящая нота (ступень гаммы), въ промежуткѣ кварты—двѣ и т. д.
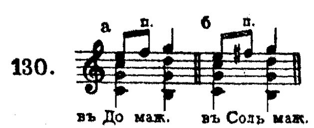


Буквою п. обозначены проходящія ноты.
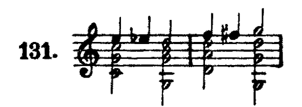
Проходящія ноты возможны въ двухъ и трехъ голосахъ въ противоположномъ или параллельномъ движеніи; въ этомъ второмъ случаѣ онѣ могутъ двигаться параллельными терціями или секстами.
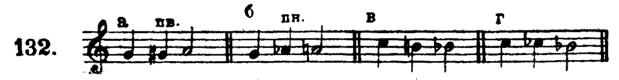


Если проходящія ноты представляютъ ступени той тональности. въ которой написана пьеса, или данное ея мѣсто, то онѣ называются діатоническими:



Если между двумя діатоническими ступенями, составляющими большую секунду, вставить проходящую ноту, то она непремѣнно будетъ хроматическою и потребуетъ случайнаго хроматическаго знака:
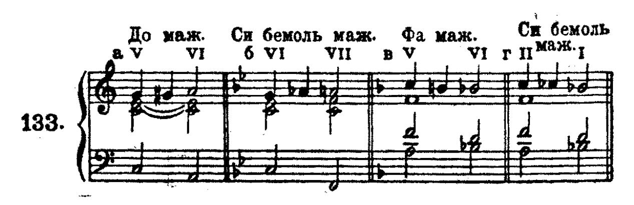


Хроматическою проходящею нотою она будетъ потому, что между двумя сосѣдними ступенями по діатонической гаммѣ не можетъ быть промежуточной ступени, а есть только промежуточный звукъ, представляющій собою или повышеніе нижней ступени (примѣръ 132, а), или пониженіе верхней (примѣръ 132, б).
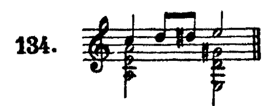


Тотъ или другой способъ письма зависитъ отъ тональности, которой принадлежитъ данное мѣсто, и отъ соблюденія правилъ письма хроматической гаммы, помѣщенныхъ въ отдѣлѣ элементарной теоріи.

На основаніи этихъ условій въ приведенныхъ примѣрахъ однѣ и тѣ же хроматическія проходящія приходится писать различно:
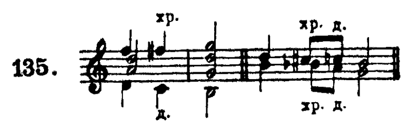


въ примѣрѣ 133, а, хроматическая проходящая между V и VI ступенями гаммы, а при восходящемъ послѣдованіи хроматической гаммы V ступень повышается; въ примѣрѣ 133, б, хроматическая проходящая помѣщена между тѣми же двумя нотами *соль—ля*, но по гаммѣ Си-бемоль она является между VI и VII ступенями: въ восходящей хроматической гаммѣ при переходѣ съ VI на VII ступень, не VI ступень повышается, а VII понижается. Внимательное припоминаніе указаннаго изъ отдѣла элементарной теоріи параграфа о хроматической гаммѣ совершенно легко объяснитъ и остальныя два примѣра 133, в. и г.
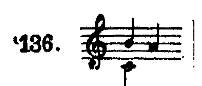
Хроматическія проходящія могутъ быть въ томъ же голосѣ вмѣстѣ съ діатоническими, какъ въ слѣдующемъ примѣрѣ:

134. 
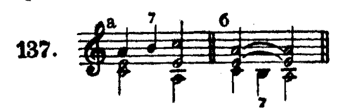
Хроматическія проходящія ноты могутъ являться въ нѣсколькихъ голосахъ вмѣстѣ съ другими хроматическими, а также и съ діатоническими нотами:

135. 

Проходящія ноты, за единичными исключеніями, составляютъ диссонансы на слабыхъ частяхъ, т.-е. тогда, когда начало аккордовой ноты, послѣ которой они наступаютъ, уже прозвучало. Такіе диссонансы называются проходящими и не всегда подчиняются правиламъ разрѣшенія; такъ, напр., септима должна разрѣшаться на ступень внизъ только ходомъ верхняго голоса, т.-е. такъ:
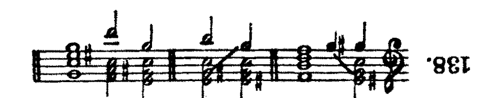
136. 

а, образуясь какъ проходящая нота, она можетъ разрѣшаться и ходомъ верхняго голоса вверхъ и ходомъ нижняго—внизъ:
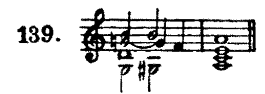
137. 

Отсюда и термины: проходящая секунда, кварта, септима и пр. Въ примѣрѣ 137 обѣ проходящія ноты образуютъ проходящія септимы.

Переченье. Хроматизмъ можетъ дать весьма некрасивыя сочетанія, называемыя **перечeніемъ**, т.-е. столкновеніе въ двухъ разныхъ голосахъ какой-нибудь ступени и ея хроматическаго измѣненія, какъ въ томъ же аккордѣ, такъ и въ двухъ сосѣднихъ или въ двухъ аккордахъ черезъ одинъ (примѣръ 138).
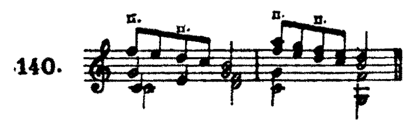


Слѣдующіе случаи, близкіе къ перечѣнію, допускаются:



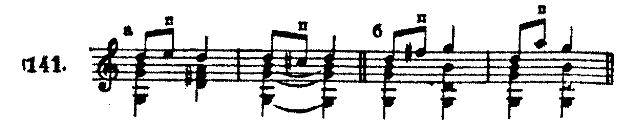
Они объясняются какъ задержаніе уменьшенной октавы, разрѣшающееся въ уменьшенную септиму.

Перемѣнными нотами называются проходящія, падающія на сильную часть аккордовой ноты, т.-е. на время ея начала. Слѣдовательно, перемѣнныя ноты составляютъ контрастъ съ проходящими нотами, которыя всегда падаютъ на время продолженія аккорда, наступающее вслѣдъ за его началомъ.



Такія ноты называются также *неприготовленными задержаніями* (Н. А. Римскій-Корсаковъ, «Учебникъ Гармоніи»).

Вспомогательныя или прикрашивающія ноты относятся также къ негармоническимъ нотамъ на слабыхъ частяхъ аккордовъ, но существенно отличаются отъ прикрашивающихъ тѣмъ, что *наступаютъ при плавномъ движеніи вверхъ или внизъ изъ аккордовой ноты и тотчасъ же въ нее возвращаются, отстоя на большую или малую секунду вверхъ или внизъ* (примѣръ 141, а), или *вступаютъ скачкомъ на всякіе интервалы* (примѣръ 141, б).
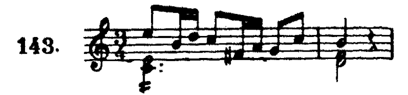


Проходящія ноты, наоборотъ, наполняютъ промежутокъ между двумя разными аккордовыми нотами.

Вспомогательная нота сверху можетъ отстоять отъ гармони-

ческой и на большую, и на малую секунды, а снизу ее почти всегда приближаютъ къ аккордовой нотѣ на малую секунду, и если она не есть III или VII ступень мажора или II, V и VII ступени гармоническаго минора, то необходимо случайное повышеніе.



Часто верхняя и нижняя прикрашивающія являются рядомъ.
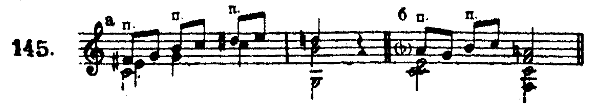


Короткія прикрашивающія такого вида (примѣръ 142 и 143) называются форшлагами.

Изъ двухъ прикрашивающихъ, между которыми повторена гармоническая нота, образуется группето:.



Прикрашивающія могутъ падать и на начало аккордовъ, составляя диссонансы на сильныхъ частяхъ:
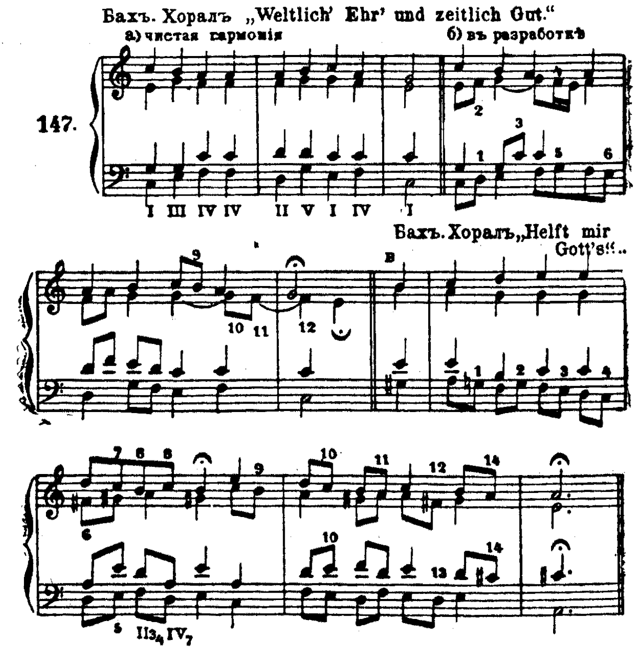


Такія прикрашивающія, какъ и перемѣнныя ноты, иногда называютъ неприготовленными задержаніями.

Предъёмомъ (предъ-имать—брать напередъ или раньше) называется появленіе одной или нѣсколькихъ гармоническихъ нотъ аккорда, долженствующаго еще наступить. Такимъ образомъ, предъёмъ является совершенно обратнымъ задержанію и представляетъ появленіе аккордовыхъ нотъ раньше всего аккорда и на слабомъ времени:



Предъёмъ обыкновенно состоитъ изъ короткихъ нотъ. Слѣдующіе образцы заключаютъ въ себѣ всѣ выше разсмотрѣнныя средства, служащія для мелодической разработки голосовъ, называемой мелодической фигураціей.

Образецъ примѣра 147, а, представляетъ просто аккордовое послѣдованіе; слѣдующій (147, б)—ту же самую гармонію съ мелодической фигураціей; третій (147, в)—представляетъ такую же фигурацію, но изъ другого хорала.



Художественное исполненіе музыкальныхъ образцовъ безусловно зависитъ отъ всесторонняго и самаго подробнаго ихъ изученія, какъ со стороны эстетической, такъ и со стороны ихъ построенія. Такой анализъ можетъ быть весьма разностороннимъ, какъ это и выяснится впослѣдствіи, но, во всякомъ случаѣ, прежде всего приходится разбирать всякое музыкальное произведеніе со стороны его гармоническаго

строенія. Но дать примѣръ полнаго гмаронического анализа можно только въ концѣ, когда будутъ разсмотрѣны всѣ гармоническія средства; теперь даемъ образчикъ анализа одной только мелодической фигураціи. Это поможетъ обобщить все, что было сказано о средствахъ для мелодической фигураціи.

При такомъ анализѣ сначала надо дать себѣ отчетъ о гармонической основѣ, объ аккордовой канвѣ, а затѣмъ уже переходить и къ самому узору. Въ четырехголосномъ сложеніи, при твердомъ знаніи гаммъ, всѣхъ аккордовъ, ихъ обращеній и разрѣшеній и кадансовъ найти гармоническую основу не трудно. Для этого нужно съ самаго начала вѣрно опредѣлить тональность и ясно представлять себѣ ея главныя ступени съ ихъ аккордами, помнить основныя правила сочетанія и разрѣшенія аккордовъ.

Всякое сочиненіе обыкновенно начинается тонической гармоніей, которой иногда, въ видѣ затакта, можетъ предшествовать доминанта. Окончаніе всегда представляетъ тоническій аккордъ, такъ какъ въ концѣ является обыкновенно автентическій кадансъ, а въ болѣе рѣдкихъ случаяхъ плагальный. Слѣдовательно, прежде всего нужно смотрѣть на ключевые знаки (если они есть), а затѣмъ на первый аккордъ въ первомъ тактѣ (не принимая въ соображеніе затакта), который и опредѣлитъ тональность. Въ случаѣ сомнѣній тонъ опредѣляется по концу. Въ минорныхъ тональностяхъ нужно искать случайныхъ знаковъ. Если пьеса безъ аккомпанимента, то первая ея нота послѣ затакта или послѣдняя будетъ непремѣнно одною изъ ступеней тоническаго трезвучія, т.-е. тоникою, терціею или квинтою строя. Положимъ, передъ нами пьеса съ тремя ціэзами; слѣдовательно, она можетъ быть или въ ля-мажоръ, или въ фа-діэзъ-миноръ. Въ первомъ случаѣ первая нота послѣ затакта или самая послѣдняя нота пьесы будетъ непремѣнно одна изъ слѣдующихъ трехъ: *ля*, *до*-діэзъ или *ми*. Въ фа-діэзной пьесѣ могутъ быть *фа*-діэзъ, *ля* или *до*-діэзъ, но, кромѣ того, поблизости долженъ явиться случайный знакъ гармоническаго минора *ми*-діэзъ, или, во всякомъ случаѣ, одна изъ ступеней доминантоваго аккорда (*до*-діэзъ, *ми*-діэзъ, *соль*-діэзъ или *си*).

Недостатокъ мѣста не даетъ возможности привести болѣе обширные примѣры для анализа, но и приведенные въ 147 дадутъ совершенно опредѣленное понятіе о томъ, какъ дѣлается подобный анализъ. Тональность примѣра 147, б, очевидно,—*до*-мажоръ. Гармоническая основа приведена въ этомъ примѣрѣ при а. Аккорды слѣдуетъ опредѣлять на доляхъ такта, а не въ промежуткахъ, такъ: (см. примѣръ 47, б) на первой долѣ—*до*-мажорное трезвучіе, на второй долѣ—*ми*-минорное. *До* движется въ тенорѣ скачкомъ (3), въ диссонансъ (образуетъ септиму съ дискантовымъ *си*), не для того, чтобы образовать

обращеніе септаккорда I ступени (квинтсекстаккордъ), а скорѣе какъ предъемъ. Остальные аккорды ясны. Отмѣченное цифрами представляетъ слѣдующія средства фигураціи: 1, 2—проходящія ноты въ двухъ голосахъ, 3—предъемъ (см. выше), 4 — задержаніе, разрѣшающееся въ *фа* и переходящее въ прикрашивающую *ми*, въ басу—5 и 6 прикрашивающія ноты. Во второмъ тактѣ ноты *фа* (теноръ) и *ля* (альтъ), вступающія скачкомъ (7),—аккордовыя и представляютъ перестановку *ре* минорнаго трезвучія. 8—двойныя проходящія, образующія случайный V секундаккордъ, правильно разрѣшающійся. Остальное—ясно.
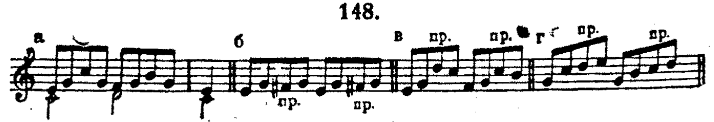
Послѣ анализа примѣра 147, б, въ примѣрѣ 147, в, нѣкоторую трудность можетъ представить начало второго такта: оно построено на мелодическомъ восходящемъ минорѣ (*фа*-діэзъ, 6; вся же строфа написана въ *ля*-миноръ). Здѣсь на второй восьмой ясно образуется доминантовое трезвучіе, но съ нимъ совпадаетъ проходящая *до*, которую, какъ падающую на начало аккорда (*ми*-мажоръ), слѣдуетъ считать за перемѣнную. Аккордовая нота *си*, опоздавъ къ своему аккорду, образуетъ случайный терцквартаккордъ II ступени, затѣмъ—прикрашивающая *до* (въ дискантѣ) образуетъ септаккордъ IV ступени. Ноты, отмѣченныя 10 и 11,—всѣ аккордовыя и образуютъ на каждой восьмушкѣ новую гармонію. Цифры 12 и 13—прикрашивающія, а 14 — отличный примѣръ предъема.

Самый лучшій матеріалъ для такого анализа дадутъ хоралы I. С. Баха: «371 vierstimmige Choralgesänge», изд. Брейткопфъ и Гертель.

Кромѣ мелодической фигураціи, существуютъ еще фигураціи гармоническая и ритмическая.

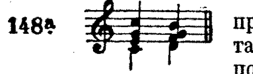
Гармоническая фигурація представляетъ собою арпеджированіе аккордовъ, т.-е. ихъ исполненіе нота за нотою:

148.
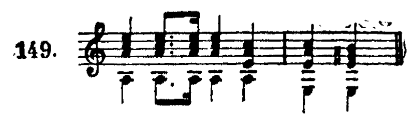


Въ гармонической фигураціи аккорды, ихъ мелодическое положеніе и правильность голосоведенія провѣряются приведеніемъ арпеджій въ вертикальное положеніе (см. примѣръ 148, а):

148а.



При такомъ пріемѣ выступятъ сейчасъ же прикрашивающія и проходящія ноты, которыя также можно вводить въ эту фигурацію, подобно помѣщенному въ примѣрѣ 148, б, в и г.

Ритмическая фигурація состоитъ изъ повторенія одного и того же аккорда въ разномъ ритмѣ:

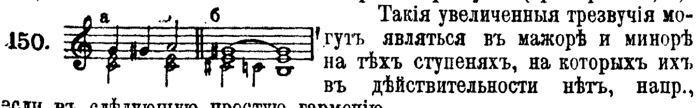
149. 

Она, вмѣстѣ съ гармонической фигураціей, примѣняется чаще въ аккомпаниментѣ.
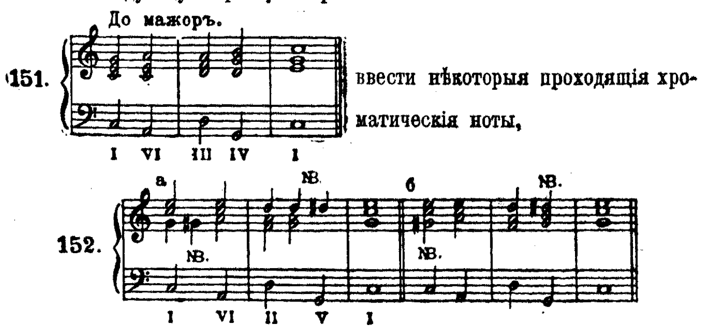
Проходящіе хроматическіе аккорды.

Хроматическія проходящія ноты частью сами по себѣ, частью въ столкновеніи съ другими, также хроматическими или діатоническими проходящими, образуютъ различные аккорды, изъ которыхъ одни совершенно похожи на аккорды, встрѣчающіеся въ гаммахъ, какъ, напр., увеличенныя трезвучія, уменьшенный септаккордъ, а другіе представляютъ измѣненіе разныхъ аккордовъ, какъ, напр., доминантсептаккордъ съ повышенной и пониженной квинтами и аккорды съ увеличенной секстой, которые сами по себѣ ни въ какой гаммѣ быть не могутъ.

Аккорды съ увеличенной квинтой. 1) Увеличенное трезвучіе можетъ образоваться отъ хроматически проходящей квинты вверхъ въ мажорномъ трезвучіи (примѣръ 150, а), или отъ хроматически проходящаго основного тона внизъ въ минорномъ трезвучіи (примѣръ 150, б).

150. 

Такія увеличенныя трезвучія могутъ являться въ мажорѣ и минорѣ на тѣхъ ступеняхъ, на которыхъ ихъ въ дѣйствительности нѣтъ, напр., если въ слѣдующую простую гармонію
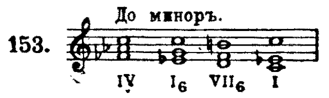


ввести нѣкоторыя проходящія хроматическія ноты,

то получимъ въ мажорѣ проходящія увеличенныя трезвучія на I и V ступеняхъ, гдѣ ихъ нѣтъ ни въ натуральной, ни въ гармонической

гаммахъ (примѣръ 152, а). Иногда хроматическую проходящую ноту ставятъ сразу на начало аккорда, что дастъ на тѣхъ же ступеняхъ несвойственные имъ аккорды (примѣръ 152, б).

Точно также объясняется и въ слѣдующемъ до-минорномъ примѣрѣ увеличенное трезвучіе IV ступени:
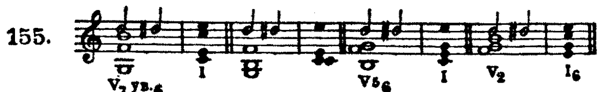
153. 

2) Доминантсептаккордъ съ увеличенной квинтой объясняется такою же хроматической проходящей квинтой:
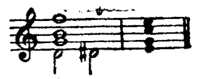
154. 

Онъ можетъ быть только въ мажорѣ, такъ какъ хроматическое повышеніе квинты (II ступень гаммы) обусловливаетъ ея разрѣшеніе въ тоническую терцію (III ступень), до которой въ мажорѣ отъ повышенія II ступени остается еще полутонъ; въ минорѣ это невозможно, такъ какъ тамъ разстояніе отъ квинты доминантсептаккорда (т.-е. отъ II ступени гаммы) до тонической терціи (т.-е. до III ступени гаммы) всего полутонъ.

Доминантсептаккордъ съ увеличенной квинтой, какъ проходящій аккордъ, т.-е. являющійся непосредственно изъ того аккорда, отъ котораго происходитъ (какъ въ примѣрѣ 154), примѣнимъ во всѣхъ случаяхъ, гдѣ есть простой доминантсептаккордъ, разрѣшающійся въ I ступень. Онъ лучше звучитъ въ тѣхъ положеніяхъ и обращеніяхъ, въ которыхъ его увеличенная квинта лежитъ выше септимы, образуя съ ней увеличенную сексту:
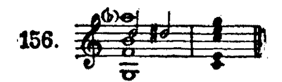
155. 

Слѣдовательно, терцквартаккордъ, въ которомъ повышенная квинта пришлась бы ниже всѣхъ голосовъ, звучитъ не хорошо:
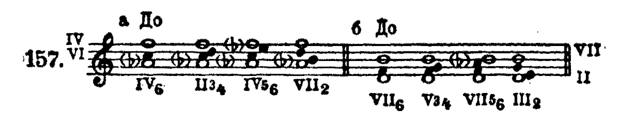


3) Малый нонаккордъ съ увеличенной квинтой возможенъ только при пятиголосномъ сложеніи (въ четырехголосномъ сло-

женіи квинта нонаккорда выпускается) и при условіи, чтобы нона лежала выше всѣхъ голосовъ. Лучше звучатъ тѣ расположенія, въ которыхъ повышенная квинта находится выше септимы:



Нонаккордъ съ увеличенной квинтой и малой ноной является только въ гармоническомъ мажорѣ на томъ же основаніи, на какомъ возможенъ и доминантсептаккордъ съ увеличенной квинтой только въ мажорѣ. При маломъ нонаккордѣ увеличенная квинта съ ноною образуетъ дважды уменьшенную квинту.

Аккорды съ увеличенной секстой. Увеличенная секста образуется или изъ большой—отъ ея расширенія на полутонъ съ одной стороны, или изъ малой—отъ хроматическаго повышенія вершины и пониженія основанія. Слѣдовательно, во-первыхъ, ни въ какой гаммѣ увеличенная секста сама по себѣ существовать не можетъ, а во-вторыхъ, такъ какъ въ мажорѣ и минорѣ только и есть большія и малыя сексты, то искусственно увеличенныхъ секстъ могло бы быть очень много. Но въ гармоніи разсматриваются только аккорды съ тѣми увеличенными секстами, которыя лежатъ въ мажорѣ и минорѣ между VI и IV ступенями и II и VII ступенями и, кромѣ того, только такіе аккорды, которые вмѣщаются въ предѣлы сексты, а это могутъ быть только секстаккордъ, квинтсекстъ, терцквартъ и секундъ (квартсекстаккордъ не употребляется). Здѣсь представленъ рядъ аккордовъ, сексты которыхъ могутъ быть сдѣланы увеличенными:
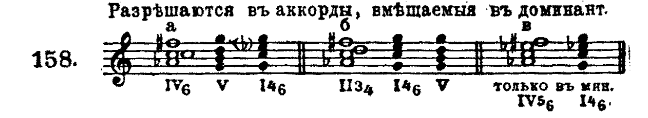


Всѣ эти аккорды возможны въ мажорѣ и въ минорѣ, что и обозначаетъ хроматическій знакъ въ скобкахъ.
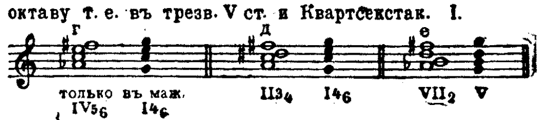
Такимъ образомъ, въ секстѣ между VI и IV ступенями (примѣръ 157, а) образуются аккорды отъ II, IV и VII ступеней, а въ секстѣ между II и VII ступенями—аккорды отъ III, V и VII.

Если увеличить сексту въ аккордахъ первой группы (примѣръ 157, а), повысивъ *фа*, а въ аккордахъ второй группы—понизивъ *ре*

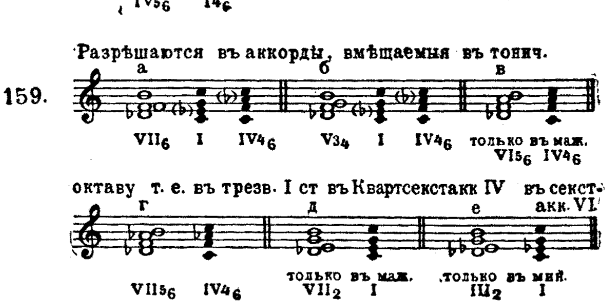
(*си*, какъ вводный тонъ, повышать нельзя), то получимъ такой рядъ аккордовъ съ ихъ разрѣшеніями:

158.





159.



Такъ какъ увеличенная секста разрѣшается въ октаву, то секста, образуемая IV—VI, приводитъ къ доминантовой октавѣ, а секста II—VII—къ тонической. Слѣдовательно, и аккорды первой группы могутъ разрѣшаться только въ трезвучіе V или въ квартсекстаккордъ I, а аккорды второй группы—только въ трезвучіе I или въ квартсекстаккордъ IV.

Аккорды эти носятъ слѣдующія названія (примѣръ 158).

а) *Секстаккордъ IV ступени съ увеличенной секстой* разрѣшается въ трезвучіе I ступени и квартсекстаккордъ I. Удвоивается въ немъ только терція (примѣръ 158, а).

б) *Терцквартаккордъ II ступени съ увеличенной секстой* разрѣшается какъ предыдущій (примѣръ 158, б).

в) *Квинтсекстаккордъ IV ступени съ увеличенной секстой* разрѣшается только въ квартсекстаккордъ I (примѣръ 158; в, г), такъ какъ при разрѣшеніи въ трезвучіе V ступени далъ бы параллельныя квинты:
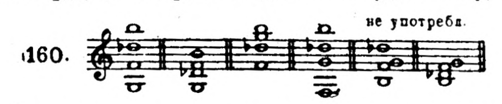


Этотъ аккордъ въ мажорѣ звучитъ некрасиво, такъ какъ заключаетъ въ себѣ увеличенное трезвучіе; онъ употребляется рѣдко вслѣдствіе присутствія въ немъ увеличенныхъ сексты и квинты; его также иногда называютъ дважды увеличеннымъ квинтсекстаккордомъ (примѣръ 158, г).
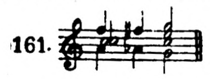
г) *Терцквартаккордъ II ступени съ увеличенной секстой и дважды увеличенной квартой* (*ля*-бемоль—*ре*-діэзъ) возможенъ только въ мажорѣ, такъ какъ хроматическое повышеніе II ступени гаммы (*ре*-діэзъ) въ минорѣ невозможно потому, что совпадаетъ съ III ступенью (*ми*-бемоль); поэтому онъ и разрѣшается только въ квартсекстаккордъ I ступени мажора (примѣръ 158, д).

д) *Секундаккордъ VII ступени съ увеличенной секстой* разрѣшается только въ доминантовое трезвучіе (примѣръ 158, е).

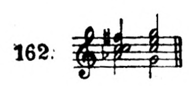
Аккорды второй группы (примѣръ 159) носятъ подобныя же названія, которыя врядъ ли нужно здѣсь вновь приводить, такъ какъ ихъ пришлось бы повторять съ прибавленіемъ только другихъ ступеней. Среди этихъ аккордовъ находится терцквартаккордъ отъ доминантсептаккорда съ пониженнымъ басомъ (*ре*-бэмоль; примѣръ 159, б) или, какъ его обыкновенно называютъ, доминантсептаккордъ съ пониженной квинтой. Онъ употребляется и въ другихъ положеніяхъ, но при условіи, чтобы искусственно пониженная квинта (*ре*-бемоль) лежала ниже вводнаго тона, т.-е. образовала бы съ ними увеличенную сексту; слѣдовательно, квинтсекстаккордъ этого доминантсептаккорда, въ которомъ вводный тонъ будетъ внизу, некрасивъ:
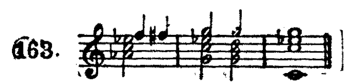


Всѣ эти аккорды употребляются и какъ проходящіе:



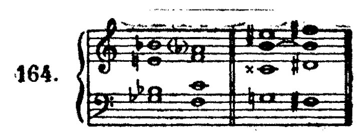
и сразу, т.-е. такъ, какъ они звучатъ, когда хитоническія ноты уже вступятъ:



Эти аккорды, какъ разрѣшающіеся въ доминанту и въ тонику, часто встрѣчаются въ кадансахъ.


163.

Всѣ эти аккорды для большаго удобства ознакомленія съ ними, были приведены въ узкомъ положеніи, но, конечно, употребляются и въ широкихъ расположеніяхъ:

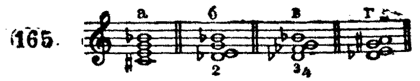

164.

Энгармонированіе аккордовъ.

При энгармонизмѣ какъ интерваловъ, такъ, слѣдовательно, и аккордовъ характеръ созвучія для слуха не измѣняется, мѣняется только видъ аккорда, а вмѣстѣ съ этимъ и его разрѣшеніе.

Энгармонируются въ аккордахъ обыкновенно не всѣ ступени сразу, входящія въ его составъ, а только одна или нѣсколько, и притомъ тѣ, отъ энгармонизма которыхъ получался бы не какой-нибудь непонятный, случайный аккордъ, а основной или обращенный.

Напримѣръ, если взять такой аккордъ (примѣръ 165, а):



165.

то можно энгармонировать въ немъ только основной тонъ (примѣръ 165, б) отчего, при той же звучности, онъ по виду написанія сдѣлается секундаккордомъ. Можно энгармонировать двѣ нижнія ступени (165, в), тогда явится терцквартаккордъ. Энгармонировать двѣ крайнія ступени нельзя, такъ какъ получится аккордъ, не принадлежащій никакой тональности (*ре*-бемоль и *ля*-діэзъ; примѣръ 165, г) и т. д.

Къ аккордамъ, удобно энгармонируемымъ, относятся:

1) увеличенное трезвучіе,
2) уменьшенный септаккордъ и
3) аккорды съ увеличенной секстой.
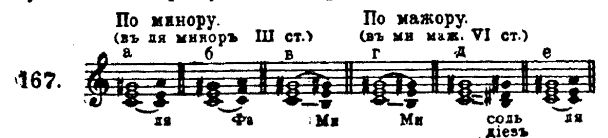
Энгармонизмъ увеличеннаго трезвучія. Выше было замѣчено, что въ составъ увеличеннаго трезвучія входятъ только 1) большія терціи, энгармонически равныя уменьшеннымъ квартамъ, и 2) увеличенныя

квинты, энгармонически равныя малымъ секстамъ, а въ составъ обращеній входятъ уменьшенныя кварты, большія терціи и малыя сексты, въ свою очередь, равныя большимъ терціямъ, уменьшеннымъ квартамъ и увеличеннымъ квинтамъ. Такимъ образомъ, каждое увеличенное трезвучіе можетъ быть энгармонировано въ секст- и квартсекстаккордъ двухъ другихъ увеличенныхъ трезвучій, безъ измѣненія его звучности:



Всѣ эти аккорды звучатъ совершенно одинаково съ первымъ, но имѣютъ другіе основные тоны.

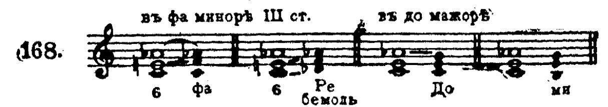
Каждое увеличенное трезвучіе, какъ было показано выше, можетъ имѣть по три разрѣшенія въ мажорѣ и минорѣ (см. стр. 96—99: «Примѣненіе увеличеннаго трезвучія и его обращеній»), всего шесть, а именно
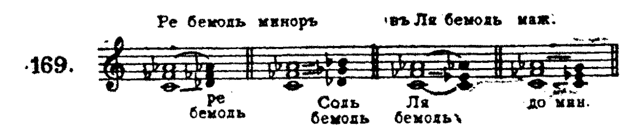


но разрѣшенія въ примѣрѣ 167, в и г, одинаковы, такъ же, какъ и 167, а и е, слѣдовательно, остаются всего четыре, которыя получаются такъ:

1) отъ повышенія квинты на малую секунду,
2) » » квинты и терціи на малыя секунды,
3) » пониженія основного тона на малую секунду,
4) » » основного тона и терціи на малыя секунды.

Если это трезвучіе энгармонировать въ секстаккордъ, отчего оно будетъ принадлежать другой тональности, то его опять можно разрѣшить четыре раза, поднявъ только одну бывшую квинту, или квинту и терцію и опустивъ только одинъ бывшій основной тонъ и или бывшіе основной тонъ и терцію:



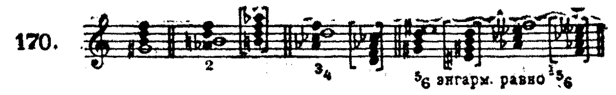
Если это же трезвучіе энгармонировать въ квартсекстаккордъ, отчего опять измѣнится тональность, и снова при этихъ же условіяхъ разрѣшить четыре раза, то являются еще четыре новыхъ аккорда.



Объ удвоеніяхъ см. въ статьѣ «Примѣненіе увеличеннаго трезвучія и его обращенія» (стр. 96—99).

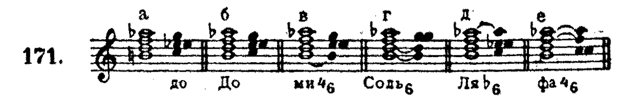
Такое двѣнадцатикратное разрѣшеніе аккорда, всегда одинаково звучащаго, послужитъ намъ впослѣдствіи средствомъ для перехода въ разныя тональности, т.-е. для модуляціи.

Энгармонизмъ уменьшеннаго септаккорда. Такъ какъ въ составъ уменьшеннаго септаккорда входятъ только малая терція, уменьшенная квинта и уменьшенная септима, а въ его обращеніе—энгармонически равныя этимъ интерваламъ—увеличенная секунда, увеличенная кварта и большая секста, то каждый уменьшенный септаккордъ, оставаясь неизмѣненнымъ для слуха, можетъ быть энгармонированъ въ каждое изъ трехъ обращеній, которыя представятъ новые уменьшенные септаккорды съ другими основными тонами, отмѣченными въ примѣрѣ 170 цѣлыми нотами:



Въ скобкахъ каждый получающійся отъ энгармонизма аккордъ приведенъ въ основной видъ.

Разрѣшеніе уменьшеннаго септаккорда во всѣ 24 строя. Каждый уменьшенный септаккордъ самъ по себѣ можетъ имѣть шесть разрѣшеній (см. «Вводноуменьшенный септаккордъ, его обращенія, полныя и побочныя разрѣшенія», стр. 109—111):



Каждое изъ обращеній, представляющихъ энгармонизмъ даннаго основного уменьшеннаго септаккорда, въ свою очередь, имѣетъ по шести разрѣшеній при соотвѣтствующемъ ходѣ голосовъ, т.-е:

1) Бывшіе основной тонъ и терція идутъ вверхъ, бывшія квинта и септима—внизъ, въ минорное трезвучіе съ удвоенной терціей (примѣръ 172, а, ж, м).

2) Тотъ же ходъ голосовъ съ разрѣшеніемъ въ мажорное трезвучіе съ удвоенной терціей (примѣръ 172, б, з, н).

3) Бывшія терція, квинта и септима разрѣшаются правильно, бывшій основной тонъ выдерживается (примѣръ 172, в, і, о).

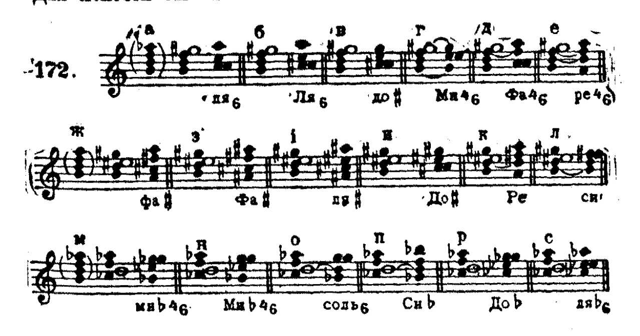
4) Бывшія квинта и септима сходятся въ унисонъ, бывшіе основной тонъ и терція выдерживаются (примѣръ 172, г, и, п).

5) Бывшіе основной тонъ, терція и квинта разрѣшаются правильно, бывшая септима выдерживается (примѣръ 172, д, к, р).

6) Бывшіе основной тонъ и терція сходятся въ унисонъ, бывшія септима и квинта выдерживаются (примѣръ 172, е, л, с).

Чтобы отчетливѣе представлять себѣ каждое изъ разрѣшеній во всѣхъ энгармоническихъ преобразованіяхъ уменьшеннаго септаккорда, нужно твердо помнить, которыя ноты въ каждомъ изъ нихъ будутъ составлять основной тонъ и септиму.

Для ясности бывшій основной тонъ обозначенъ цѣлой нотой.



Такимъ образомъ, получаются 24 разрѣшенія (шесть въ примѣрѣ 171, и восемнадцать въ примѣрѣ 172), во всѣ 12 тональностей мажора и минора, а именно: при первыхъ шести разрѣшеніяхъ (въ примѣрѣ 171) въ тональности:

До, Соль, Ля ♭, до, ми, фа.

При разрѣшеніяхъ отъ энгармонизма (примѣръ 172) въ квинтсекст-, терцкварт- и секундаккордъ получаются слѣдующія тональности:

отъ $^5_6$ аккорда *Ля, Ми, Фа, ля, до ♮, ре.*

» $^3_4$ » *Фа ♯, До ♯, Ре, фа ♯, ля ♯, си.*
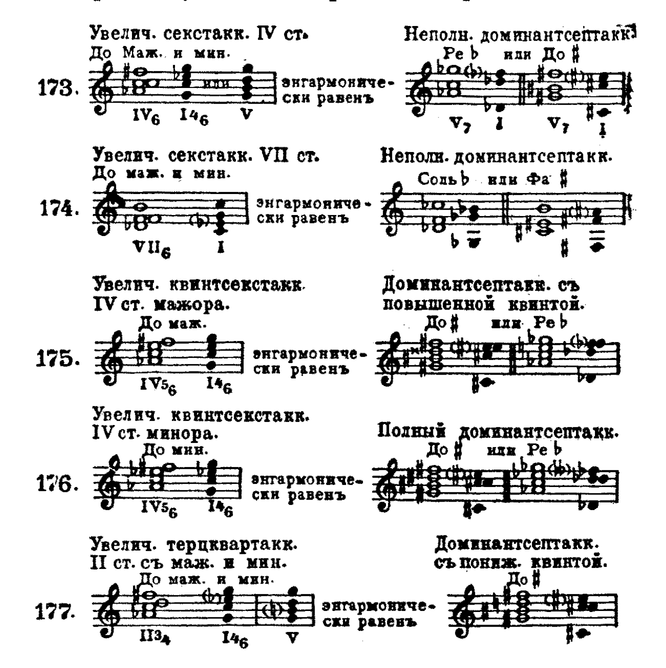
» 2 » *Ми ♭, Си ♭, До ♭, ми ♭, соль, ля ♭.*

Недостаетъ *Си* и *соль*♯, *Ре*♭ и *си*♭, *Соль*♭ и *ре*♯, но имъ энгармонически равны тональности *До*♭ и *ля*♭, *До*♯ и *ля*♯, *Фа*♯ и *ми*♭, заключающіяся въ этомъ ряду.
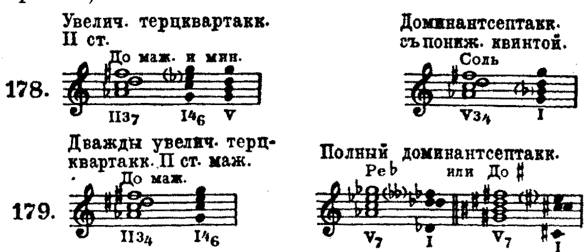
Энгармонизмъ аккордовъ съ увеличенной секстой въ доминантсептаккордъ и обратно.

Разсмотрѣнный уменьшенный септаккордъ и увеличенное трезвучіе энгармонируются сами въ себя. Аккорды же съ увеличенной секстой энгармонируются въ доминантсептаккордъ и обратно, причемъ энгармонированный аккордъ принадлежитъ уже другой тональности и иначе разрѣшается.

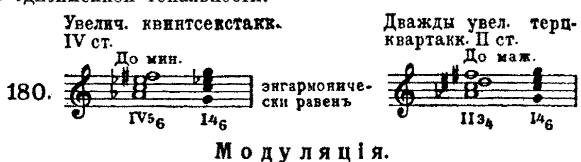
Въ слѣдующихъ примѣрахъ надъ каждымъ даннымъ аккордомъ и аккордомъ, энгармонически ему равнымъ, надписана тональность, а подъ аккордомъ ступень, на которой онъ построенъ.



NB. Этотъ же терцквартаккордъ, взятый безъ энгармонизма, равенъ терцквартаккорду доминантсептаккорда съ пониженіемъ бывшей квинты (басоваго тона), но тогда онъ принадлежитъ другой тональности и имѣетъ только одно разрѣшеніе въ тоническое трезвучіе (примѣръ 178):



Увеличенный квинтсекстаккордъ IV ступени минора энгармонически равенъ дважды увеличенному терцквартаккорду II ступени мажора одноименной тональности:



Модуляція.

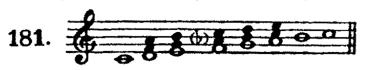
Музыкальныя сочиненія, за исключеніемъ развѣ самыхъ мелкихъ, не держатся обыкновенно сплошь одного и того же строя и по временамъ отклоняются въ разныя другія тональности. Такой переходъ изъ одной тональности въ другую и называется **модуляціею**. Модуляція по способу ея выполненія можетъ быть **діатоническая**, **хроматическая** и **энгармоническая**.

Діатоническая модуляція совершается на основаніи сродства тональностей. Сродствомъ же тональностей называется большее или меньшее ихъ сходство по числу общихъ, т.-е. одинаковыхъ, трезвучій. Въ самой ближайшей степени сродства, т.-е. въ **первой**, считаются къ данному мажору всѣ мажорныя и минорныя тональности, тоническія трезвучія которыхъ заключаются въ этомъ данномъ мажорѣ, не считая трезвучія VII ступени, такъ какъ оно уменьшенное и нигдѣ тоническимъ быть не можетъ (могутъ быть только мажорныя или минорныя трезвучія).

Въ первой степени сродства къ данному минору также нахо-

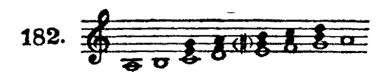
дятся тѣ мажорныя и минорныя тональности, которыя имѣютъ въ немъ свои тоническія трезвучія, считая по натуральному минору и исключая трезвучіе II ступени, тоже какъ уменьшенное.

Такимъ образомъ, съ до-мажоръ въ первой степени сродства

181. 

ре, *ми* и *ля*-миноръ, *Фа* и *Соль*-мажоръ, но и *фа*-миноръ, къ которому *До*-мажорное трезвучіе есть доминанта.

Къ *ля*-миноръ въ первой степени сродства

182. 

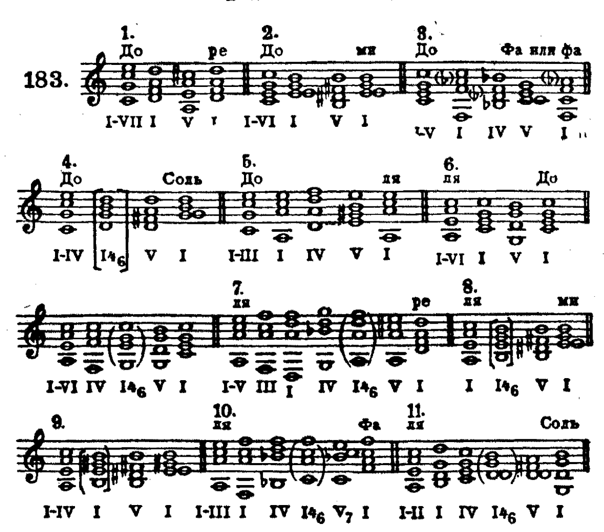
До, *Фа* и *Соль*-мажоръ, *ре* и *ми*-миноръ, но также и *Ми*-мажоръ, который по гармоническому своему виду можетъ имѣть *ля*-минорное трезвучіе какъ субдоминанту.

Тонъ, изъ котораго дѣлаютъ модуляцію, называется предъидущимъ, а тонъ, въ который идутъ,—послѣдующимъ.

Діатоническою модуляція называется потому, что она не пользуется хроматизмомъ, т.-е. въ ней въ двухъ сосѣднихъ аккордахъ не встрѣчается какой-нибудь ступени и ея хроматическаго измѣненія.

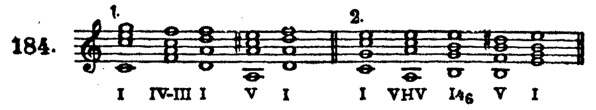
Модуляція совершается по слѣдующему общему правилу: выбирается какой-нибудь аккордъ, принадлежащій и предыдущему, и послѣдующему строямъ, называемый посредствующимъ аккордомъ, и къ нему приставляется (смотря по удобству) автентическая или сложная каденція послѣдующаго строя. Посредствующимъ аккордомъ можетъ быть и тоническое трезвучіе предыдущаго строя. Для минора общіе аккорды считаются по натуральному его виду за исключеніемъ доминантоваго трезвучія, которое считается по гармонической гаммѣ, напр.: при модуляціи изъ *До* въ *ре*-миноръ или въ *ля*-миноръ трезвучіе *До*-мажоръ считается какъ III ступень въ *ля* и какъ VII ступень въ *ре*-миноръ, такъ какъ въ этихъ двухъ минорахъ натуральнаго вида будетъ трезвучіе *До-ми-соль*, а не *До-ми-соль*-діэзъ, или *До*-діэзъ-*ми-соль*, какъ было бы по гармоническимъ видамъ.

Такимъ образомъ по этому правилу модуляцію въ строѣ первой степени сродства сдѣлать очень легко: стоитъ только тоническое трезвучіе предыдущаго строя принять за надлежащую ступень послѣдующаго, взять послѣ него тоническое трезвучіе послѣдующаго строя и приставить каденцію, такъ:



Римскія цифры подъ каждымъ первымъ аккордомъ, соединенныя ниже (напр. I—VII или I—VI и т. п.), показываютъ, что онъ есть I ступень предыдущаго строя и такая-то ступень послѣдующаго.

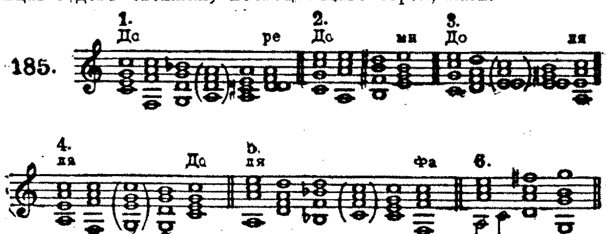
Изъ этихъ образцовъ примѣра 183 нѣкоторые, какъ, напр., 1 и 2, представляютъ не совсѣмъ красивыя послѣдованія; 1-ый образецъ потому, что въ немъ слишкомъ близко *До* и *до*-діэзъ, производящія впечатлѣніе переченія, а 2-ой образецъ потому, что вообще послѣдованіе аккордовъ въ терцевомъ отношеніи вверхъ, при отсутствіи извѣстныхъ дальнѣйшихъ ходовъ, некрасиво. Исправить эти двѣ модуляціи можно введеніемъ еще одного промежуточнаго посредствующаго аккорда, такъ:



Въ первомъ случаѣ ноты *до* и *до*-діэзъ будутъ разставлены на бо́льшій промежутокъ и явятся въ альтѣ, а во второмъ случаѣ некрасивое послѣдованіе аккордовъ на терцію вверхъ замѣнится всегда красивымъ ходомъ на терцію внизъ. Образецъ 183, 3 и 4, представляетъ
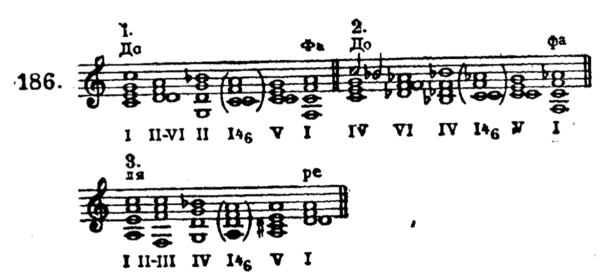
собою случай уничтоженія перeченія, подобнаго тому, какое является въ примѣрѣ 183, 1.

Модуляція становится болѣе свѣжею, если тоническое трезвучіе новаго, т.-е. послѣдующаго строя появляется только одинъ разъ, послѣ каденціи. Для этого послѣ перваго аккорда нужно выбирать такой посредствующій аккордъ, который, принадлежа предыдущему и послѣдующему строямъ, лучше сочетался бы съ доминантой (если каденція будетъ автентическая) или съ субдоминантой (если каденція будетъ сложная) послѣдующаго строя, такъ:



Здѣсь приведены всѣ тѣ же модуляціи безъ предварительнаго введенія тоническаго трезвучія новаго строя, за исключеніемъ модуляцій изъ *До* въ *Соль* и изъ *ля* въ *ми*, а затѣмъ—изъ *До* въ *Фа* и изъ *ля* въ *ре*.

Первыя двѣ модуляціи не приведены, такъ какъ въ нихъ стоитъ только выпустить квартсекстаккордъ I ступени, который и поставленъ въ скобки въ примѣрѣ 183 (4 и 8) въ виду того, что трезвучія предшествующаго строя, являясь субдоминантовыми въ послѣдующемъ, допускаютъ послѣ себя прямо доминанты послѣдующаго строя. Модуляціи же изъ *До* въ *Фа*-мажоръ и *фа*-миноръ и изъ *ля* въ *ре*-миноръ во всякомъ случаѣ требуютъ, чтобы тоники послѣдующаго строя не появлялись раньше каденціи потому, что какъ *До* въ *Фа*, такъ и *ля* къ *ре* есть доминанты, и непосредственный ихъ переходъ въ трезвучія послѣдующаго строя даетъ слишкомъ мало впечатлѣнія модуляціи. Чтобы уничтожить этотъ недостатокъ, нужно ее расширить, (примѣръ 186), т.-е. между трезвучіемъ предшествующаго строя и кадансомъ послѣдующаго еще трезвучіе изъ послѣдующаго строя, какъ здѣсь и сдѣлано: въ первомъ случаѣ (примѣръ 186, 1) введена VI и II ступени, во второмъ случаѣ II ступени употребить было нельзя, такъ какъ въ *фа*-минорѣ она—уменьшенное трезвучіе (хотя секстаккордъ былъ бы возможенъ), а потому сдѣлана сначала прерванная каденція (V, VI, т.-е. трезвучія *До*-мажора и *Ре*-бемоль-ма-



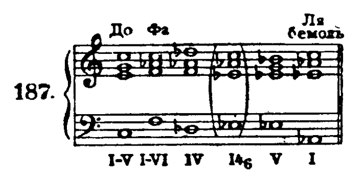
жора), а затѣмъ уже взята сложная каденція. Въ третьемъ случаѣ (примѣръ 186, 3) введена III ступень по натуральному ре-минорѣ.

Тональности во второй степени сродства—тѣ, которыя имѣютъ не менѣе одного и не болѣе двухъ общихъ аккордовъ. Къ данному мажору во второй степени сродства относятся восемь мажорныхъ гаммъ (діэзныхъ и бемольныхъ), отличающихся отъ него, начиная съ двухъ до пяти знаковъ, и четырехъ минорныхъ, изъ которыхъ одна одноименная (*До* и *до*), двѣ—на большую и малую секунду внизъ (на *До—си* и *си*♭-минорѣ) и одна на квинту вверхъ (минорная доминанта, *До-соль*-минорѣ).

Къ данному минору во второй степени сродства относятся восемь минорныхъ тональностей, отличающихся также, начиная съ двухъ до пяти знаковъ, и четыре мажорныхъ, изъ которыхъ одна одноименная (*Ля-ля*), двѣ—лежащія на большую и малую секунду вверхъ (къ *ля*-минорѣ, *Си* и *Си*♭-мажорѣ) и одна на кварту вверхъ (къ гаммѣ *ля* — гамма *Ре*, т.-е. мажорная субдоминанта).

Если данный строй съ діэзами, а послѣдующій—съ бемолями, или обратно, то для того, чтобы опредѣлить число отличающихъ ихъ знаковъ, нужно сложить число діэзовъ съ числомъ бемолей, такъ, напр., между Си-бемоль-мажоръ и Ля-мажоръ разница на 5 знаковъ, такъ какъ Си-бемоль имѣетъ два бемоля, а Ля—три діэза (2+3=5). Вторую степень сродства можно опредѣлить еще такъ: во второй степени сродства къ данной гаммѣ всѣ гаммы, по квинтовому или квартовому кругу, начиная отъ второй (черезъ двѣ квинты) и кончая шестой (черезъ пять квинтовыхъ ходовъ).

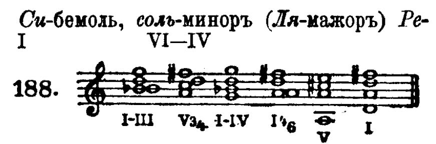
Модуляція строя во второй степени сродства совершается по пути, указываемому общими аккордами. Напримѣръ, модуляція изъ До-мажоръ въ Ля-бемоль-мажоръ можетъ совершиться чрезъ строй фа-минорѣ, который для До есть субдоминанта, а для Ля-бемоль VI ступень.



Вообще, при модуляціяхъ въ отдаленные строи весьма важно умѣть быстро находить субдоминанты и строи побочныхъ ступеней II, III и VI какъ предыдущаго, такъ и послѣдующихъ строевъ, и пользоваться ими, смотря по началу и дальнѣйшему ходу модуляціи, но при этомъ всегда нужно отдавать себѣ ясный отчетъ, откуда и куда совершается модуляція, т.-е. отъ мажора или минора и въ какую сторону по квинтовому кругу, а именно вверхъ, т.-е. въ сторону уменьшенія бемолей и увеличенія діэзовъ, или внизъ, т.-е. въ сторону увеличенія бемолей и уменьшенія діэзовъ.

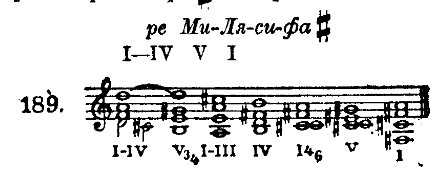
1) При модуляціи вверхъ по квинтовому кругу изъ мажора нужно двигаться въ одинъ изъ строевъ II, III или VI ступеней начальнаго строя. Тоническій аккордъ этого новаго минорнаго строя принимается за субдоминанту гармоническаго мажора. Такъ, напр.: при модуляціи изъ Си-бемоль-мажоръ въ Ре-мажоръ удобно двигаться такъ:

Си-бемоль, *соль*-миноръ (*Ля*-мажоръ) *Ре*-
I VI—IV
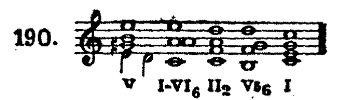


2) При модуляціи вверхъ по квинтовому кругу изъ минора, его тоническое трезвучіе считаемъ за минорную субдоминанту гармоническаго мажора, а затѣмъ, если это мажорное трезвучіе не является еще одной изъ главныхъ ступеней послѣдующаго строя, то модулировать, сообразуясь съ надобностью, какъ сказано выше въ строй II, III или VI ступеней этого послѣдняго мажора. Напр., сдѣлать модуляцію изъ ре-миноръ въ фа ♯-миноръ можно такъ:

ре Ми-Ля-си-фа ♯
I—IV V I

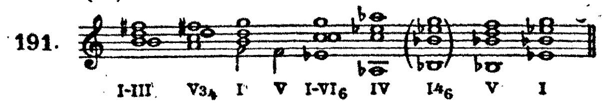


3) При модуляціи внизъ по квинтовому кругу изъ мажора тоника первоначальнаго строя принимается за доминанту минорнаго строя, а этотъ миноръ за одну изъ побочныхъ ступеней. Напр.: сдѣлать модуляцію изъ Ми-мажоръ въ До-мажоръ можно черезъ ля-миноръ такъ:



4) При модуляціи по квинтовому кругу внизъ изъ минора тоника первоначальнаго строя какъ минорное трезвучіе (смотря по тому, куда нужно двигаться), принимается за одну изъ побочныхъ ступеней мажора, въ который и дѣлается переходъ. Полученное мажорное трезвучіе принимается за доминанту минора, эта послѣдняя— опять за побочную ступень мажора и т. д. до достиженія требуемаго строя. Напр., сдѣлать модуляцію изъ си-миноръ въ Ми-бемоль-мажоръ можно такъ:


си (*Ре*) *Соль-до* (*Ля*-бемоль, *Си*-бемоль) *Ми*-бемоль.



т.-е. первое минорное трезвучіе принято за III ступень для того, чтобы при посредствѣ доминантсептаккорда перейти въ Соль-мажоръ, которому сейчасъ же придается характеръ доминанты минорнаго лада *до*, принимаемаго за VI ступень строя Ми-бемоль-мажоръ.

Хроматическая модуляція совершается при хроматическомъ ходѣ ступеней аккорда одного строя въ аккордъ другого, какъ это и было сдѣлано въ примѣрѣ 188 (дискантовое *фа* перешло на *фа*-діэзъ). Это даетъ возможность сокращать діатоническій модуляціонный ходъ; напр., для модуляціи изъ До-мажоръ въ ре-миноръ при діатоническомъ ходѣ нужно двигаться такъ:

До-Фа-соль-Ля-ре (см. примѣръ 185) или *До-ре-соль-ля-ре*.
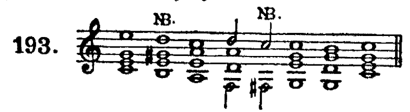
При хроматическомъ ходѣ можно перейти изъ аккорда *До* (ведя *до* на *до*-діэзъ) въ уменьшенный септаккордъ (VII ступени) *ре*-минора, или въ доминантсептаккордъ того же строя.

Модуляція, подобная только-что указанной, называется о т к л о н е н і е м ъ, въ отличіе отъ п о л н о й м о д у л я ц і и или п е р е х о д а, при которой въ послѣдующемъ строѣ всегда дѣлается болѣе обстоятельный кадансъ, котораго при отклоненіи нѣтъ. Такія отклоненія, еще

называемыя проходящей модуляціею, часто встрѣчаются въ послѣдованіяхъ, совершенно опредѣленно принадлежащихъ данному строю, который отъ такихъ отклоненій почти не утрачиваетъ своей ясности, напр., въ каденцію:

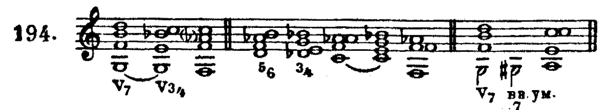
192.

можно ввести посредствомъ аккордовъ, отмѣченныхъ NB, отклоненія. отчего строй До-мажоръ не затушуется, такъ:



Аккорды, при помощи которыхъ дѣлаются отклоненія (отмѣченныя NB), называются проходящими.

Болѣе часто соединяются между собой хроматически доминантсептаккорды и вводно уменьшенные септаккорды, напр.:



Подобныя сочетанія двухъ аккордовъ, принадлежащихъ различнымъ тональностямъ, называются **ложными послѣдовательностями**.

Хроматическая и діатоническая модуляціи могутъ существовать самостоятельно, но лучше, если онѣ чередуются въ модуляціонной работѣ, отчего увеличивается плавность переходовъ и разнообразіе ихъ. Напр.:

195.

Энгармоническая или внезапная модуляція совершаетсяпри помощи энгармонизма. Энгармонируются обыкновенно **увеличенное трезвучіе**, **уменьшенный септаккордъ**, сами же въ себя, а **аккорды съ увеличенной секстой** въ доминантсептаккорды и обратно.

Энгармоническая модуляція основана на томъ, что энгармонированный аккордъ, не перемѣняя звучности, начинаетъ принадлежать другой тональности и получаетъ другое разрѣшеніе.

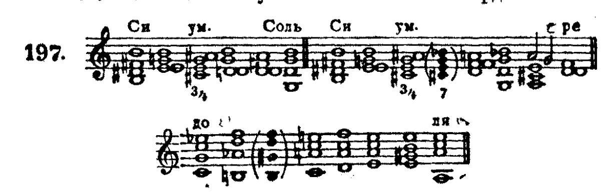
Увеличенное трезвучіе рѣдко примѣняется какъ модуляціонное

средство. Слѣдующій образецъ представляетъ модуляцію при его посредствѣ изъ До-мажоръ въ ля-бемоль мажоръ:

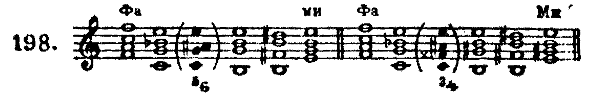
196. 

Уменьшенный септаккордъ, какъ разрѣшающійся во всѣ тональности, является очень удобнымъ средствомъ для модуляціи и вводится очень легко послѣ всякаго трезвучія, доминантсептаккорда, септаккорда II и нѣкоторыхъ другихъ ступеней и обращеній этихъ аккордовъ.

Здѣсь приведенъ примѣръ модуляціи въ нѣсколько строевъ отъ одного и того же положенія уменьшеннаго септаккорда:

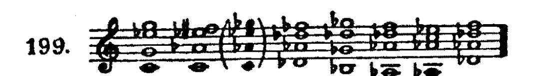
197. 

Аккорды съ увеличенной секстой, какъ было выше показано въ особой таблицѣ (примѣры 173 — 180), энгармонируются преимущественно въ доминантсептаккордъ. Доминантсептаккордъ, энгармонированный въ аккордъ съ увеличенной секстой, приводитъ къ довольно отдаленнымъ модуляціямъ вверхъ по квинтовому кругу, т.-е. въ сторону уменьшенія бемолей и увеличенія діэзовъ, а аккорды съ увеличенной секстой, энгармонированные въ доминантсептаккордъ—обратно. Этими соображеніями и пользуются при модуляціи посредствомъ упомянутыхъ аккордовъ; такъ, напр.:

198. 

т.-е. доминантсептаккордъ въ строѣ Фа-мажоръ принятъ первый разъ за квинтсекстаккордъ IV ступени съ увеличенной секстой въ ми-миноръ, а второй разъ — за дважды увеличенный терцквартаккордъ II ступени въ Ми-мажоръ.

Обратно поступаютъ такъ: какой-нибудь аккордъ съ увеличенной секстой энгармонируютъ въ доминантсептаккордъ, что ведетъ внизъ по квинтовому кругу, напр.:

199. 

Здѣсь квинтсекстаккордъ IV ступени съ увеличенной секстой энгармонированъ въ доминантсептаккордъ Ре-бемоль-мажоръ.
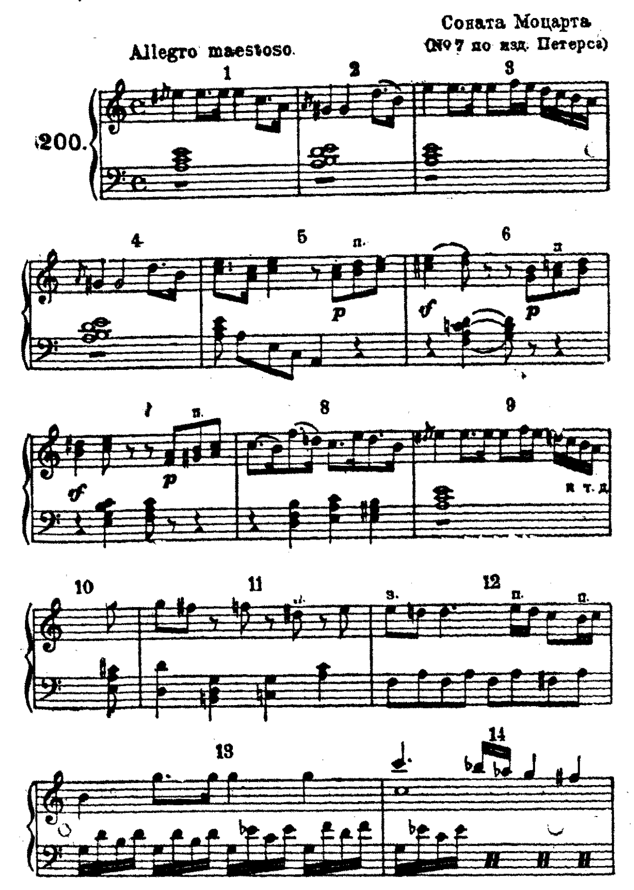
Внезапною модуляцiею называется также и хроматическая, приводящая сразу въ далекiе строи.
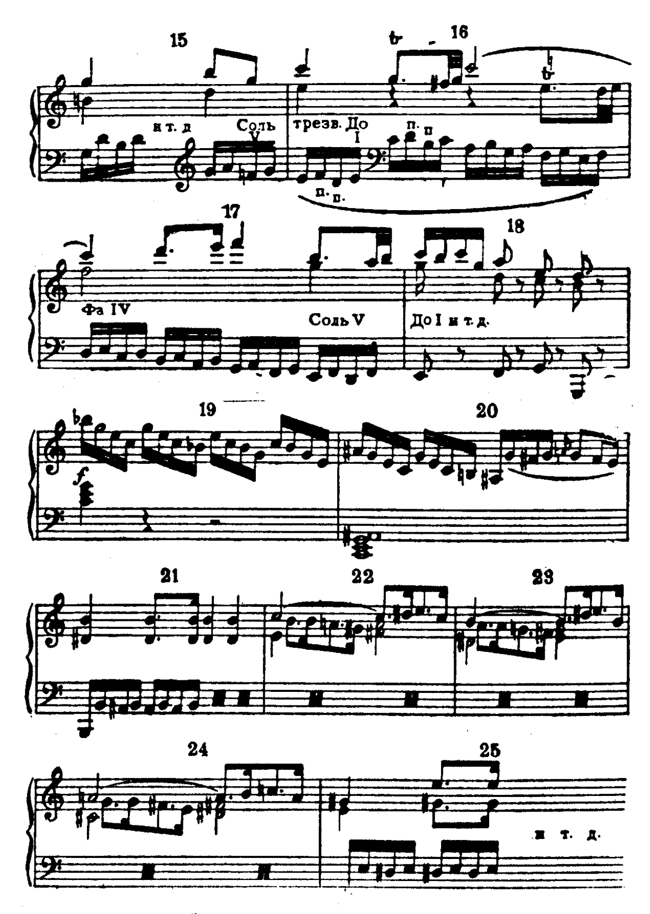
При изложенiи мелодической фигурацiи былъ показанъ ея анализъ. Теперь, послѣ полныхъ свѣдѣнiй по гармонiи, можно показать, какъ дѣлается полный гармоническiй анализъ музыкальныхъ сочиненiй, и выяснить его значенiе при самостоятельномъ и серьезномъ изученiи образцовъ музыки. Гармонiю можно изучать съ практической (композиторской) цѣлью, т.-е. съ цѣлью владѣть ею для разработки собственныхъ сочиненiй и съ цѣлью теоретическою, безусловно необходимою какъ для развитiя правильнаго вкуса и гармоническаго чувства, такъ и для умѣнiя анализировать исполняемыя музыкальныя сочиненiя. Замѣтимъ здѣсь, что правильно развитое гармоническое чувство, вкусъ и умѣнiе анализировать даютъ необходимую и превосходную основу и для практическаго (композиторскаго) изученiя гармонiи и болѣе чѣмъ вдвое уменьшаютъ трудности такого изученiя.

Вслѣдствiе невозможности, за недостаткомъ мѣста, привести для анализа какого-нибудь сочиненiя цѣликомъ, ограничиваемся отдѣльными мѣстами изъ сонаты Моцарта A-moll (примѣръ 200).

Практическое изученiе гармонiи, для цѣлей композиторскихъ, представляютъ, безъ помощи руководителя, громадныя, врядъ ли преодолимыя трудности: легко узнать всѣ аккорды, способы ихъ примѣненiя; нетрудно, быть-можетъ, и рѣшать всякiя задачи при данномъ матерiалѣ, напр.: гармонировать данные басы и мелодiи, но какъ только дѣло коснется задачъ безъ такого заданнаго матерiала, какъ, напр., писанiе свободныхъ прелюдiй безъ модуляцiй и съ модуляцiями (а такiя задачи являются самыми существенными), то самостоятельная работа является почти невозможной, такъ какъ при выполненiи такихъ задачъ только и можно развить музыкальный вкусъ путемъ исправленiя неминуемыхъ ошибокъ рукою опытнаго преподавателя, которому такiя ошибки покажутъ, какiя упражненiя, задачи и образцы для руководства слѣдуетъ рекомендовать изучающему гармонiю. А въ такихъ случаяхъ никакiя обобщенiя, никакiе сборники задачъ не мыслимы, такъ какъ для одного нужны однѣ задачи, а для другого— другiя. Напротивъ, теоретическое изученiе гармонiи и частыя упраж-

ненія въ гармоническомъ анализѣ, при основательныхъ знаніяхъ всего изложеннаго выше, совершенно возможны, и, давая возможность изучить данное музыкальное произведеніе во всѣхъ подробностяхъ, уяснить его себѣ и этимъ придать художественную отчетливость его исполненію, помогаютъ еще наглядному освоенію съ примѣненіемъ
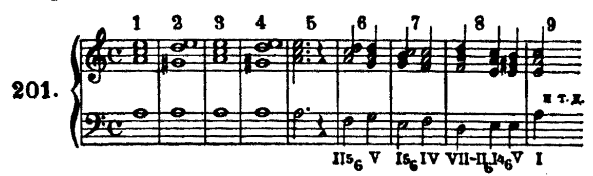




всего матеріала и всѣхъ средствъ гармоніи, а этимъ самымъ подготовляютъ и къ болѣе легкому практическому ея изученію.
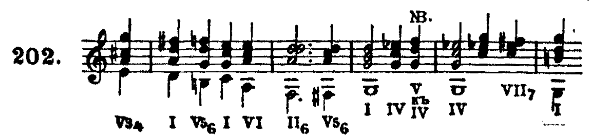
При гармоническомъ анализѣ нужно прежде всего опредѣлить общій гармоническій складъ. Весьма полезно при первоначальныхъ

упражненіяхъ выписать гармоническую канву, какъ говорятъ — сдѣлать гармоническій экстрактъ. Приводимъ въ такомъ упрощеніи гармонію первыхъ восьми тактовъ.



Соната начинается органнымъ пунктомъ на тоникѣ въ продолженіе первыхъ четырехъ тактовъ. Затѣмъ съ шестого такта наступаетъ секвентнообразное послѣдованіе, представляющее сочетанія квинтсекстаккордовъ II и I ступеней съ трезвучіями V и IV ступеней въ До-мажорѣ (параллельный строй). Секвенція заканчивается (8 тактъ) на секстаккордѣ VII ступени, которому придано значеніе II ступени ля-миноръ для того, чтобы сдѣлать кадансъ въ этомъ строѣ (8 и 9 такты).

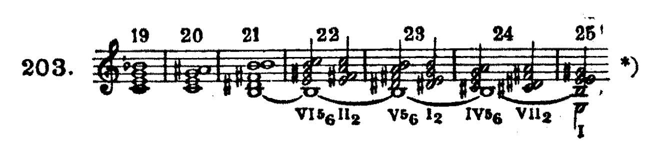
Съ одиннадцатаго такта начинается переходъ въ Соль-мажоръ, такъ:



появленіе доминанты соль-мажорнаго строя (*ре—ля—ре—фа*-діэзъ) усилено ея доминантой (*ми—ля—до*-діэзъ—*соль*); затѣмъ, при помощи хроматической модуляціи (Ре-мажоръ и $V^5{}_6$ до-мажора) сдѣлано уклоненіе въ До-мажоръ, какъ въ IV ступени Соль-мажора, чтобы основательнѣе перейти въ Соль-мажоръ. Послѣ аккордовъ VI и II_6 до мажора, изъ этого послѣдняго, при помощи хроматической модуляціи (II_6 и $V^5{}_6$ Соль-мажора), вступаетъ органный пунктъ на *Соль*, причемъ еще нѣсколько разъ повторяется субдоминанта, но по гармоническому виду (*Соль-до-ми*-бемоль), и наконецъ, послѣдніе два аккорда представляютъ кадансъ посредствомъ вводноуменьшеннаго септаккорда, являющагося надъ тоникой и слѣдовательно образующаго малый терцдецимаккордъ.

Интересны въ модуляціонномъ отношеніи такты 19—25 (примѣръ 200).

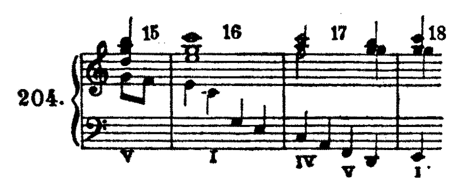
19 тактъ представляетъ арпеджіи доминантсептаккорда строя Фа-мажоръ, энгармонируемаго въ квинтсекстаккордъ съ увеличенной квинтой строя ми-миноръ (тактъ 20, въ экстрактѣ см. примѣръ 203),

203. 

который и разрѣшается въ доминантовое трезвучіе (это неправильное разрѣшеніе съ параллельными квинтами Моцартъ часто допускаетъ). Вмѣстѣ съ разрѣшеніемъ вступаетъ пятый свободный голосъ (21-й тактъ—*Си*). Надъ органнымъ пунктомъ секвенція въ Ми-мажорѣ изъ указанныхъ цифрами септаккордовъ подводитъ къ тоникѣ Ми-мажоръ.

Мелодической фигураціи въ этотъ образецъ (см. примѣръ 200) внесено немного, а именно, въ 3 тактѣ — пятая нота прикрашивающая, 7 и 9 ноты—перемѣнныя. Въ 5, 6 и 7 тактахъ, въ ходахъ параллельными терціями, каждая средняя терція, отмѣченная буквою п, представляетъ двойныя проходящія ноты, которыя въ началѣ 6 и 7 тактовъ обращаются въ прикрашивающія. Такты 12, 13, 14 и 15 въ басу имѣютъ гармоническую фигурацію, въ которую введенъ органный пунктъ (повторяющееся *соль*). Другой видъ фигураціи органнаго пункта въ видѣ тремолло съ прикрашивающей нотой (ля-діэзъ) представляютъ такты 21, 22, 23, 24. Начало 12 такта представляетъ несвязанное задержаніе; кромѣ того въ этомъ тактѣ являются двѣ прикрашивающія (означенныя буквою п). Прикрашивающая нота—и въ 11 тактѣ (обозначенное буквою п. *ре*-діэзъ), переходящая въ аккордовую послѣ паузы.

Такты 15 (конецъ), 16 и 17 представляютъ такую гармонію:
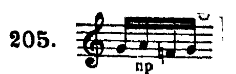
204. 

Этотъ экстрактъ ясно укажетъ, какія ноты въ басовомъ ходѣ негармоническія.

Въ фигураціи баса встрѣчаются особаго вида неразрѣшающіяся негармоническія ноты, напр.:

---

*) Здѣсь для большей ясности гармоніи въ тактахъ 21—25 органный пунктъ *си* принятъ за пятый голосъ.



Такая нота объясняется какъ прикрашивающая къ *соль*, до разрѣшенія которой вступила другая гармоническая, и только послѣ нея наступаетъ нота, въ которую должна бы перейти прикрашивающая; слѣдовало бы такъ:



Въ группѣ для сохраненія фигуры прикрашивающая *ля* (къ *соль*) сначала переходитъ въ негармоническую ноту (*си*), которая, не разрѣшаясь, дѣлаетъ скачекъ въ гармоническую *соль*; вслѣдъ за *соль* опять является такая же фигура.

Весьма важно вездѣ, гдѣ чувствуются окончанія, т.-е. гдѣ являются кадансы, разбирать эти послѣдніе самымъ тщательнымъ образомъ, точно опредѣляя ихъ видъ, такъ какъ опредѣленіе кадансовъ будетъ играть большую роль при анализѣ.

III. О контрапунктѣ.

Контрапунктъ получилъ свое названіе отъ латинскаго выраженія «punctum contra punctum», что значитъ точка противъ точки, т.-е. нота, обозначавшаяся точкою, противъ ноты. Такое названіе имѣетъ цѣлью показать, что въ контрапунктирующей мелодіи существеннымъ вопросомъ является вопросъ о томъ, какъ ноты (точки), ее составляющія, размѣстятся относительно нотъ той мелодіи, съ которой она контрапунктируетъ.

Въ современной музыкѣ контрапунктомъ или контрапунктическимъ, а также полифоническимъ стилемъ называютъ такой складъ многоголосной музыки, въ которой всѣ одновременно звучащіе голоса, составляющіе одно гармоническое цѣлое, какъ было уже выяснено въ отдѣлѣ гармоніи при разсмотрѣніи мелодической фигураціи, представляютъ одинаковый интересъ по своей мелодической обработкѣ, въ отличіе отъ гармоническаго склада, въ которомъ сопровождающіе голоса по стильности, интересу и красотѣ ихъ мелодическаго рисунка значительно уступаютъ главному голосу.

Музыка контрапунктическаго характера можетъ быть написана въ строгомъ или свободномъ стилѣ.

Строгій стиль, первые благозвучные образцы котораго относятся къ самому началу XV в., когда существовала почти исключительно только вокальная музыка, носитъ такое названіе благодаря строгости правилъ относительно голосоведенія, употребленія диссонансовъ, ритма и модуляцій.

Голосоведеніе допускается въ объемѣ человѣческихъ голосовъ *), при мелодическихъ ходахъ—только на большія и малыя секунды и терціи, на чистыя кварты и квинты и на малую сексту. Ходъ на большую сексту разрѣшается при самыхъ ограниченныхъ условіяхъ. Параллельныя квинты и октавы безусловно запрещены, а слуховыя и скры-

*) Объемъ голосовъ см. въ главѣ «О человѣческихъ голосахъ».

тыя допускаются въ многоголосномъ контрапунктѣ, въ которомъ безъ нихъ движеніе голосовъ было бы слишкомъ затруднительно.

Диссонансы возможны только при плавномъ движеніи: на акцептированной долѣ приготовленные, т.-е. какъ задержанія, а на слабой—какъ проходящія или вспомогательныя ноты (между двумя консонансами).

Ритмъ предъявляетъ не слишкомъ стѣснительныя условія, но все же требуетъ прежде всего сохраненія вокальнаго характера, т.-е. отсутствія слишкомъ мелкихъ дробленій (тридцать вторыя и шестьдесятчетвертыя), несоразмѣрныхъ группъ (квинтолей, секстолей и пр.) и безпокойнаго движенія, зависящаго отъ слишкомъ большого разнообразія ритмическихъ фигуръ. Синкопы, какъ средство, дающее возможность введенія красивыхъ задержаній и ритмическаго разнообразія, пользуются широкимъ примѣненіемъ.

Модуляціи допускаются только въ ближайшіе лады (не далѣе первой степени сродства) и при безусловномъ отсутствіи хроматическихъ ходовъ и переченія.

Свободный стиль въ отличіе отъ строгаго допускаетъ большую свободу въ употребленіи диссонансовъ, и въ немъ возможны хроматизмъ, отдаленныя модуляціи и большая свобода ритма. Онъ болѣе примѣнимъ къ инструментальной музыкѣ.

Контрапунктическая музыка по своей фактурѣ, т.-е. по способу своего строенія, дѣлится на два главныхъ вида: 1) контрапунктъ на cantus firmus, т.-е. на заранѣе выбранную и не допускающую измѣненій мелодію, и 2) контрапунктъ безъ cantus firmus'а, къ которому относятся всѣ виды обращаемаго контрапункта (въ двойной, тройной, четверной), а также всѣ разновидности имитацій, канона и фуги, разсматриваемыя въ главѣ о музыкальныхъ формахъ.

Простой контрапунктъ на данный cantus firmus.

Въ зависимости отъ числа голосовъ контрапунктъ бываетъ двух-, трех-, четырех-, пяти-, шести- и болѣе голоснымъ. Одинъ изъ голосовъ исполняетъ cantus firmus, а другіе служатъ ему контрапунктическимъ сопровожденіемъ.

Cantus firmus, бравшійся въ старину обыкновенно изъ болѣе извѣстныхъ и употребительныхъ церковныхъ или народныхъ мелодій, считается основою сочиненія и не допускаетъ никакихъ измѣненій ради удобства другихъ, идущихъ съ нимъ рядомъ голосовъ, отъ которыхъ онъ обыкновенно и отличается по характеру своей мелодіи. Въ

задачахъ, предназначаемыхъ для упражненій въ контрапунктѣ, cantus firmus представляетъ послѣдованіе равныхъ между собою долгихъ нотъ и приводится сначала въ одномъ голосѣ, а затѣмъ во всѣхъ остальныхъ или нѣкоторыхъ изъ нихъ.

Каждое такое прохожденіе cantus firmus'а въ какомъ-нибудь голосѣ вмѣстѣ съ контрапунктической его обработкой называется проведеніемъ. Слѣдовательно, задача состоитъ обыкновенно изъ нѣсколькихъ проведеній.

Изученіе контрапункта ради соблюденія постепенности въ трудности работы ведется обыкновенно въ такомъ порядкѣ: сначала проходитъ контрапунктъ двухголосный, въ которомъ сочиняется одинъ только контрапунктирующій голосъ, а другой занятъ cantus firmus'омъ, затѣмъ—трехголосный, въ которомъ являются двѣ мелодіи, контрапунктирующія одна къ другой и къ cantus firmus'у, далѣе слѣдуетъ четырех-, пяти-, шестиголосный, а иногда и еще съ большимъ числомъ голосовъ.

Въ контрапунктѣ съ каждымъ числомъ голосовъ упражненія ведутся по разрядамъ, которые съ особенной строгостью приходятся въ двухголосномъ контрапунктѣ. Такихъ разрядовъ пять.

Первый разрядъ допускаетъ въ контрапунктирующей мелодіи только одну ноту противъ ноты cantus firmus'а.

Второй разрядъ—двѣ ноты въ контрапунктѣ противъ одной ноты cantus firmus'а.

Третій разрядъ—три и болѣе нотъ.

Четвертый разрядъ—синкопы или связныя ноты въ контрапунктирующей мелодіи и

пятый разрядъ—смѣшанный или цвѣтистый контрапунктъ съ примѣненіемъ всѣхъ вышеупомянутыхъ формъ мелодическаго веденія голоса.

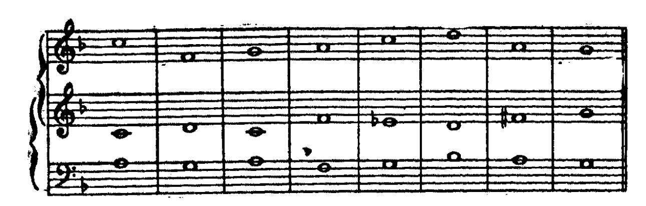
Образцы двухголоснаго контрапункта пяти разрядовъ:

1-й разрядъ. Бусслеръ. Дорійскій ладъ.
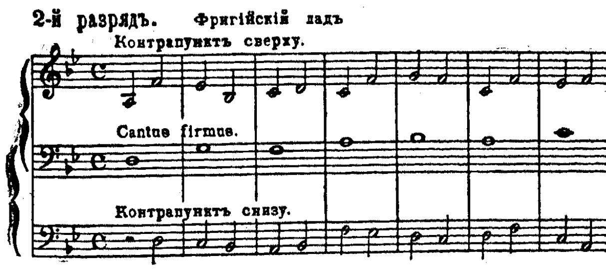
Контрапунктъ сверху.
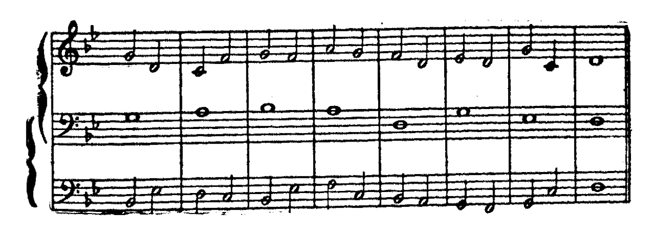
1. Cantus firmus.

Контрапунктъ снизу.
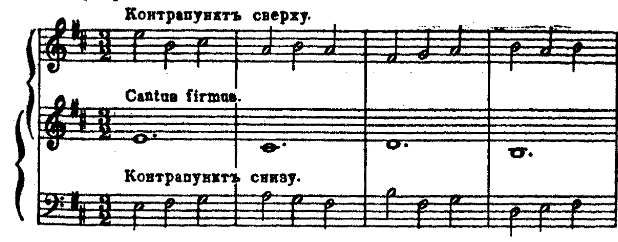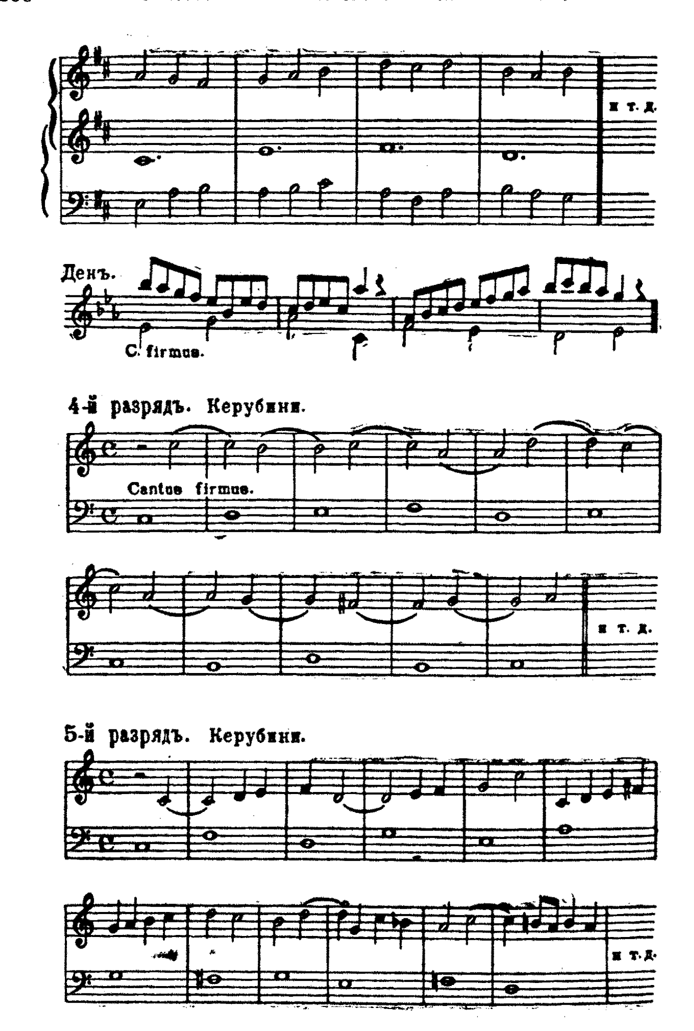


2-й разрядъ. Фригійскій ладъ
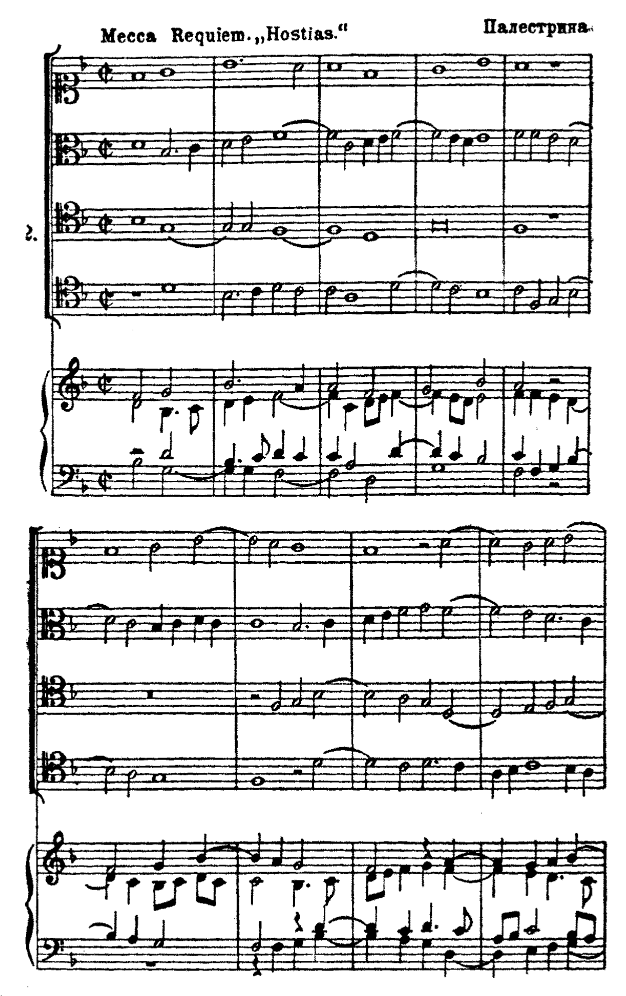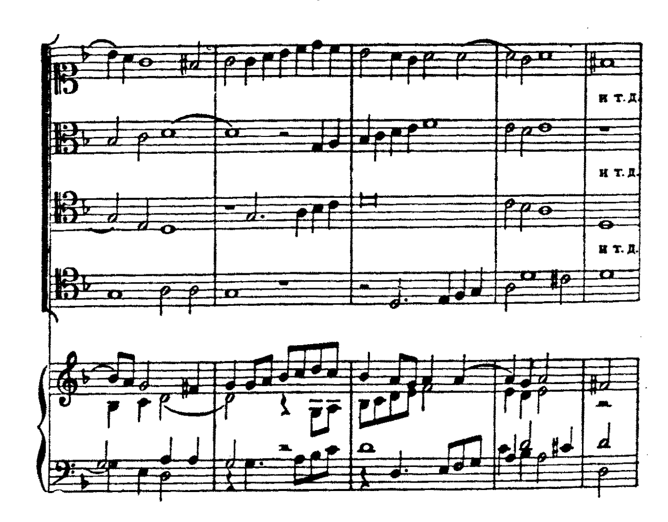




3-й разрядъ. Миксолидійскій ладъ.




и т. д.
Денъ.
C. firmus.
4-й разрядъ. Керубини.
Cantus firmus.
и т. д.
5-й разрядъ. Керубини.
и т. д.


Месса Requiem. „Hostias."
Палестрина.
2.

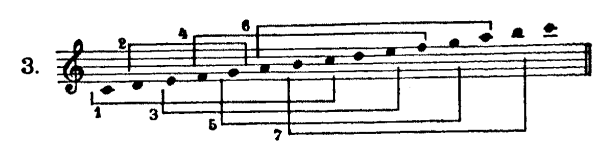


Въ такомъ же порядкѣ и по тѣмъ же разрядамъ идутъ упражненія въ контрапунктѣ съ прочимъ числомъ голосовъ.
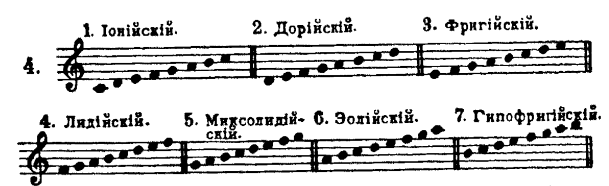
Вообще всѣ подобные образцы, которыхъ здѣсь, во всемъ ихъ разнообразіи, и привести было бы невозможно, за неимѣніемъ мѣста, художественнаго значенія самостоятельныхъ музыкальныхъ формъ не имѣютъ, представляя собою только методъ изученія. Гораздо важнѣе контрапунктъ цвѣтистый во всѣхъ голосахъ, какой мы встрѣчаемъ въ безсмертныхъ твореніяхъ Палестрины, Орландо Лассо и другихъ великихъ представителей контрапунктическаго стиля. Такой образецъ и приведенъ въ примѣрѣ 2-омъ (см. стр. 161).

Такъ какъ контрапунктъ въ строгомъ стилѣ принято изучать въ древне-церковныхъ ладахъ, то здѣсь и приведены первые три образца въ этихъ ладахъ.

Церковные лады представляютъ остатокъ древне-греческой теоріи, но на нихъ основана и вся средневѣковая музыка XV—XVII вѣковъ. Въ этихъ ладахъ иногда изучается и строгій стиль контрапункта. Церковныхъ ладовъ или гаммъ—с е м ь. Въ сущности они представляютъ собою семь гаммъ, какія получатся, если современную мажорную гамму начинать отъ каждой изъ ступеней до ея октавы, не вставляя случайныхъ знаковъ:



Эти лады сохранили греческія названія, хотя и не въ томъ порядкѣ, въ какомъ называли ихъ греки, такъ:



т.-е. современная мажорная гамма называется іонійскою, мажоръ отъ II до II ступени дорійскою и т. д. Такіе лады производятся отъ каждой мажорной гаммы и, слѣдовательно, могутъ имѣть различное число ключевыхъ знаковъ, такъ, напр.:



Примѣръ 5, 1, будетъ эолійскій потому, что представляетъ рядъ отъ VI до VI ступени по фа-мажоръ.

Примѣръ 5, 2,—лидійскій, какъ рядъ отъ IV—IV ступени ля-мажоръ.

Примѣръ 5, 3,—фригійскій, какъ рядъ отъ III до III ступени гаммы ля-бемоль-мажоръ.
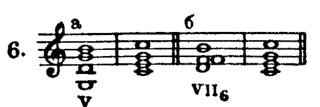
Изъ этихъ ладовъ лидійскій и гипофригійскій, т.-е. 4-ый и 7-ой (примѣръ 4), не употребляются.

Каждое послѣдованіе, сочиненное въ какомъ бы то ни было изъ этихъ ладовъ, оканчивается трезвучіемъ на его первой ступени. Слѣдовательно, въ іонійскомъ и миксолидійскомъ ладахъ окончанія будутъ мажорныя, а въ другихъ—минорныя.
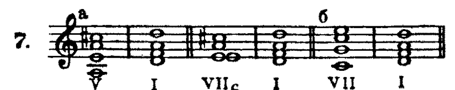
Въ составъ каденцій этихъ ладовъ входятъ: VII ступень, ея секстаккордъ, IV и V; послѣдній аккордъ всегда бываетъ тоническимъ трезвучіемъ лада.

Іонійскій кадансъ ничѣмъ не отличается отъ нашего автентическаго, если имѣетъ передъ тоникой доминанту (примѣръ 6, а), но мо-
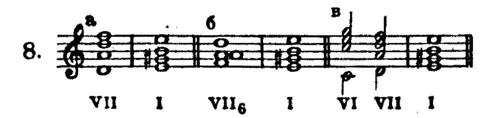
жетъ состоять изъ послѣдованія секстаккорда VII ступени и тоники (примѣръ 6, б).



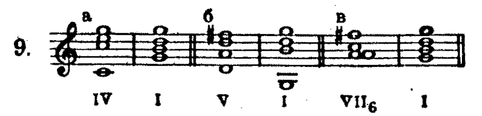
Дорійскій кадансъ (ладъ отъ *ре—ре*) вслѣдствіе привычки нашего слуха къ кадансу по гармоническому минору, представляющему послѣдованія мажорной доминанты и минорной тоники, не производитъ удовлетворительнаго впечатлѣнія, такъ какъ въ дорійской гаммѣ доминанта—минорная. Поэтому допускаютъ случайное повышеніе VII ступени (примѣръ 7, а), и получается обыкновенная автентическая каденція въ минорѣ, не характеризующая лада. Типичный дорійскій кадансъ представляетъ переходъ VII (мажорной) ступени лада въ I (примѣръ 7, б), какъ это и встрѣчается, напримѣръ, у Глинки.



Фригійскій кадансъ (ладъ отъ *ми—ми*) всегда представляетъ послѣдованіе трезвучія или секстаккорда VII ступени и трезвучія I ступени, измѣненнаго въ мажорное (примѣръ 8, а), но обыкновенно VII ступени предшествуетъ VI мажорная (примѣръ 8, б).
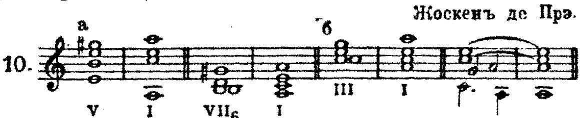


Миксолидійскій кадансъ (ладъ отъ *соль—соль*) есть собственно плагальный: послѣдованіе IV—I ступени (примѣръ 9, а), но дѣлаютъ его и на подобіе автентическаго, для чего минорную доминанту искусственно измѣняютъ въ мажорную (примѣръ 9, б).



Эолійская каденція (ладъ отъ *ля—ля*), вслѣдствіе необычности

минорной доминанты, дѣлается тоже съ искусственнымъ повышеніемъ VII ступени, обращающимъ эолійскій ладъ въ чистый гармоническій миноръ (примѣръ 10, а). У средневѣковыхъ композиторовъ эта каденція дѣлалась совершенно своеобразно сравнительно съ нашими современными каденціями, представляя сочиненіе III (мажорной) ступени лада и I (примѣръ 10, б).

Жоскенъ де Прэ.



Контрапунктъ, допускающій обращенія.

(Двойной, тройной и четверной).

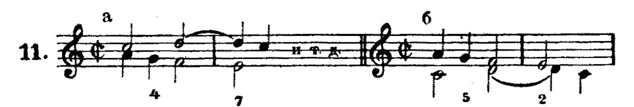
Для разныхъ художественныхъ цѣлей въ крупныхъ полифоническихъ формахъ часто является надобность въ контрапунктѣ, допускающемъ обращенія. Этотъ контрапунктъ сочиняется такъ, что составляющіе его голоса могутъ перемѣщаться, т.-е. верхній голосъ можетъ звучать внизу, а нижній—вверху. Такая перестановка голосовъ называется обращеніемъ. Чѣмъ больше въ контрапунктѣ голосовъ, тѣмъ больше онъ допускаетъ перестановокъ.

Въ зависимости отъ числа голосовъ, контрапунктъ, допускающій обращенія, можетъ быть двойнымъ, если состоитъ изъ двухъ перемѣщающихся голосовъ, тройнымъ—если изъ трехъ, четвернымъ—если изъ четырехъ, но эти названія не слѣдуетъ смѣшивать съ двух-, трех- и четырехголоснымъ простымъ контрапунктомъ, который обращеній не допускаетъ.
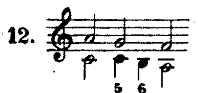
Двойной контрапунктъ, согласно извѣстнымъ правиламъ, можетъ сочиняться такъ, что въ одномъ случаѣ будетъ допускать перемѣщеніе верхняго голоса внизъ или, что все равно, нижняго вверхъ, только на октаву, тогда онъ называется двойнымъ контрапунктомъ въ октавѣ, въ другихъ случаяхъ—на другіе интервалы, начиная съ ноны и кончая квартдецимой. Для сочиненія двойного контрапункта въ каждомъ изъ этихъ интерваловъ существуютъ особыя правила, основанныя на томъ, какіе интервалы образуются между каждой нотой верхняго и нижняго голоса при ихъ перестановкѣ и, слѣдовательно, какъ нужно пользоваться каждымъ изъ нихъ при сочиненіи двойного контрапункта.

Двойной контрапунктъ въ октавѣ не представляетъ трудностей, такъ какъ при перестановкѣ его голосовъ всѣ консонансы обратятся

въ консонансы, а диссонансы—въ диссонансы; слѣдовательно, если эти послѣдніе будутъ примѣнены правильно, т.-е. съ приготовленіемъ и разрѣшеніемъ, то и въ обращеніи дадутъ правильныя комбинаціи; такъ, напримѣръ:



Остается указать только на одну квинту, которая даетъ въ обращеніи кварту, считающуюся за диссонансъ. Слѣдовательно, чтобы квинта дала въ обращеніи правильную кварту, она должна быть или проходящею, какъ въ примѣрѣ 11, б, или приготовленною съ переходомъ въ сексту при движеніи нижняго голоса,
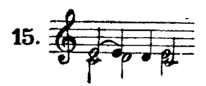


что и дастъ въ обращеніи правильно примѣненную кварту.



При сочиненіи двойного контрапункта къ октавѣ голоса не должны расходиться шире октавы, такъ какъ всѣ интервалы, начиная съ ноны, обращеній не даютъ,
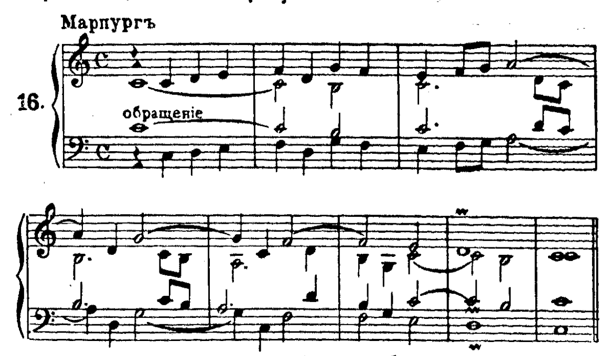


т.-е. верхній голосъ, при перенесеніи на октаву, не переступаетъ нижняго, и получаются неправильно примѣненныя секунды и перекрещиванія.



Образецъ двойного контрапункта въ октавѣ:
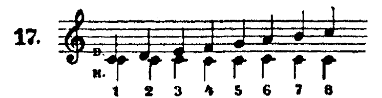
Марпургъ

16.
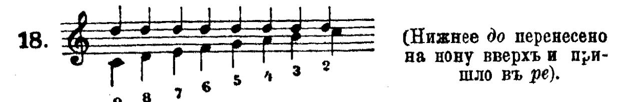


Двойной контрапунктъ въ нонѣ. Если взять всѣ интервалы

17.



и перенести нижній голосъ на нону вверхъ или верхній на нону внизъ, то получимъ

18.
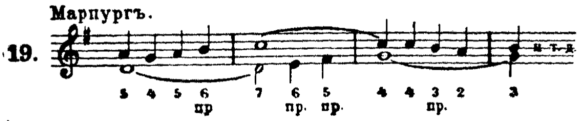


(Нижнее *до* перенесено на нону вверхъ и пришло въ *ре*).

то оказывается, что всѣ консонансы обратятся въ диссонансы только одна квинта останется квинтой.

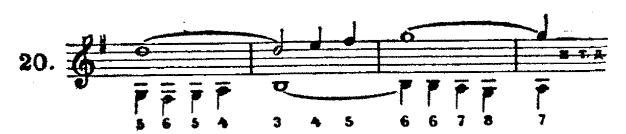
Слѣдовательно, при сочиненіи двойного контрапункта такъ, чтобы голоса его могли переставляться на нону, должно всѣ консонансы употреблять какъ диссонансы, т.-е. на сильныхъ временахъ и съ приготовленіемъ или какъ проходящія; такъ:

Марпургъ.

19.



въ обращеніи получимъ:



Вообще, чтобы разсчитать, какія двоезвучія возможны въ двойныхъ контрапунктахъ всѣхъ другихъ интерваловъ, нужно сопоставить два ряда цифръ, изъ которыхъ первый рядъ представлялъ бы цифры интерваловъ, а второй—цифры ихъ обращеній, такъ:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Этотъ рядъ показываетъ, что унисонъ (1), секунда (2), терція (3) и т. д., перенесенные на дециму, послѣдовательно дадутъ дециму (терцію черезъ октаву), нону, октаву и т. д. Слѣдовательно, при контрапунктѣ въ дециму всѣ консонансы образуютъ при перестановкѣ также консонансы, а диссонансы—диссонансы. Но терція переходитъ въ октаву, квинта въ сексту, а децима въ унисонъ; изъ этого слѣдуетъ, что нельзя употреблять параллельныхъ терцій, секстъ и децимъ, такъ какъ онѣ дадутъ при обращеніи запрещенныя послѣдованія.

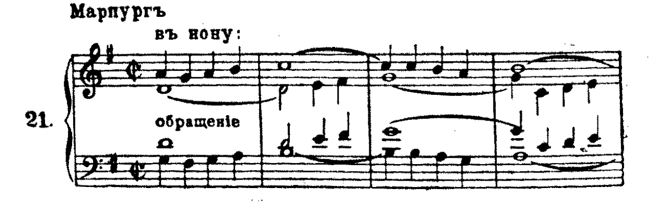
Сопоставивъ два ряда цифръ для контрапункта въ ундецимѣ, получимъ:

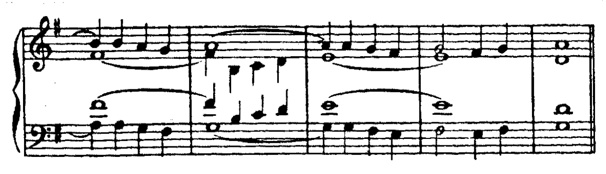
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.
11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
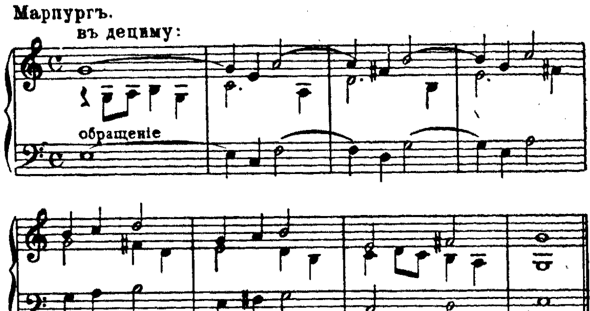
Изъ этого выводимъ, что только одну сексту можно употреблять свободно; всѣ же остальные интервалы должны и приготовляться секстой, и разрѣшаться въ нее, что дѣлаетъ контрапунктъ въ ундецимѣ очень труднымъ.

Чаще всего встрѣчается двойной контрапунктъ въ октавѣ и децимѣ.

Образцы двойного контрапункта въ нонѣ и децимѣ.







Тройной и четверной контрапунктъ—такой, въ которомъ голоса могутъ переставляться въ разныхъ порядкахъ:

первый	второй	второй
второй	первый	третій
третій	третій	первый,

т.-е. такъ, что первый голосъ можетъ быть то верхнимъ, то среднимъ, то нижнимъ. Кромѣ этихъ перестановокъ тройной контрапунктъ имѣетъ еще три (всего шесть) слѣдующихъ:

1	3	2
3	2	1
2	1	3
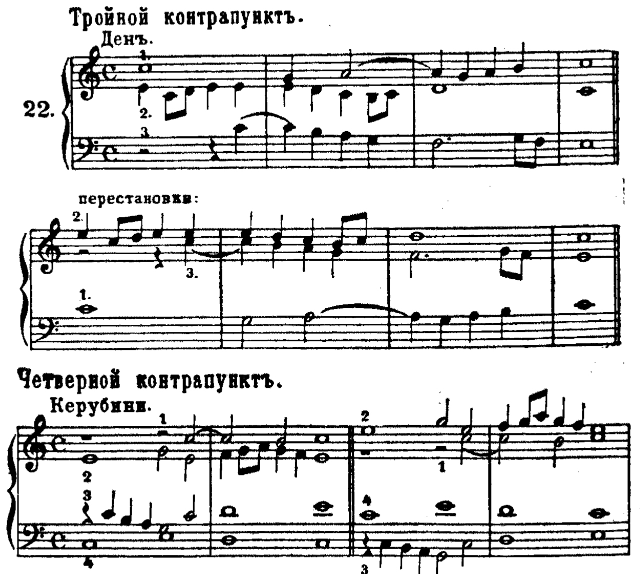
Четверной контрапунктъ всего 24 перестановки, такъ:

главныя				второстепенныя										
1	4	3	2	3	2	3	2	1	1	1	2	4	
2	1	4	3	1	3	2	1	3	2	4	4	2	и т. д.
3	2	1	4	2	1	1	3	2	4	2	1	1	
4	3	2	1	4	4	4	4	4	3	3	3	3	

Такъ какъ въ тройномъ и четверномъ контрапунктѣ нижній голосъ можетъ перейти вверхъ, а каждый изъ верхнихъ быть нижнимъ,

то въ немъ полное трезвучіе (съ квинтой) употреблять нельзя ни въ началѣ, ни въ концѣ, такъ какъ при нѣкоторыхъ перестановкахъ оно дастъ квартсекстаккордъ (когда голосъ, имѣющій квинту трезвучія, будетъ нижнимъ). Въ срединѣ полное трезвучіе возможно, но съ приготовленіемъ квинты и переходомъ ея плавно внизъ. Невозможны параллельныя кварты, такъ какъ при извѣстныхъ перестановкахъ онѣ дадутъ параллельныя квинты.





Существуетъ еще такъ называемый **полиморфный** или **многообразный** контрапунктъ, дающій разныя перестановки и въ разныхъ интервалахъ, а иногда и въ обратномъ движеніи. Но, благодаря трудностямъ, съ которыми сопряжено сочиненіе такого контрапункта, онъ является очень рѣдко, да и, вообще, всѣ эти сложные виды контрапункта сравнительно рѣдки и никогда не составляютъ отдѣльныхъ цѣлыхъ пьесъ, а являются эпизодически, какъ короткія части въ большихъ полифоническихъ формахъ.

IV. О музыкальныхъ формахъ.

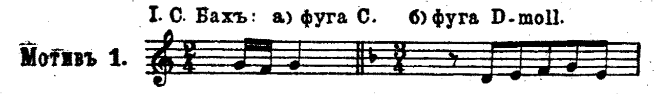
Подъ формою въ общемъ смыслѣ подразумѣваютъ внѣшнее очертаніе, т.-е. то, что прежде всего подлежитъ нашему воспріятію. и сначала—независимо отъ внутренняго содержанія, къ которому мы приходимъ уже послѣ.

Изящная или художественная форма есть также внѣшнее очертаніе, но не случайное, а сознательно составленное, т.-е. получаемое изъ частей съ примѣненіемъ извѣстныхъ законовъ эстетики, главнымъ образомъ, касающихся сходства (единства) и разнообразія частей, составляющихъ форму, и особаго порядка ихъ расположенія, называемаго симметріею. Сходство частей и симметрія облегчаютъ воспріятіе формы, помогаютъ съ большимъ удобствомъ охватить ея очертанія по частямъ для того, чтобы также по частямъ перейти къ сужденію о внутреннемъ содержаніи, такъ какъ нашъ разсудокъ вообще неспособенъ что бы то ни было воспринимать сразу, во всей полнотѣ, и всегда нуждается въ разныхъ средствахъ, помогающихъ раздробленію созерцаемаго предмета на части, т.-е. такъ называемому акту анализа. Только послѣ анализа можетъ наступить противоположный актъ синтеза, т.-е. сведенія всѣхъ составныхъ частей въ одно цѣлое, отчего зависитъ то или другое общее впечатлѣніе отъ воспринимаемаго.

Таково значеніе формы во всѣхъ искусствахъ, но для музыки оно становится еще бо́льшимъ, такъ какъ въ ней форма и содержаніе воспринимаются одновременно: созерцая любой образецъ пластики, можно сначала путемъ анализа и синтеза ознакомиться съ внѣшнимъ очертаніемъ созерцаемаго, а затѣмъ уже перейти къ оцѣнкѣ внутренняго содержанія. Въ музыкѣ это невозможно, такъ какъ часть, звучащая въ данный моментъ, наступаетъ тогда, когда все ей предшествующее уже прозвучало, а послѣдующее еще остается для насъ неизвѣстнымъ. Здѣсь имѣется въ виду чисто музыкально-эстетическое воспріятіе, какимъ является слушаніе исполненія со-
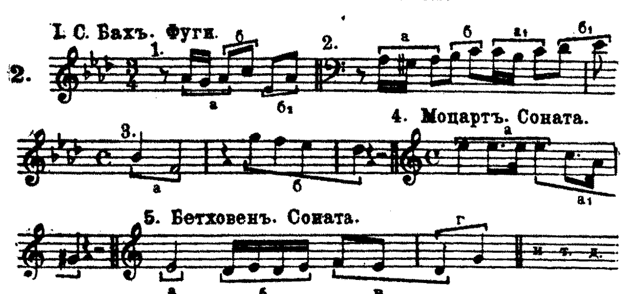
вершенно новой для насъ пьесы, не просматриваемой по нотамъ, такъ какъ даже самый бѣглый просмотръ есть уже изученіе, отнимающее долю непосредственности и чистоты эстетическаго воспріятія. Такимъ образомъ, сила музыкально-эстетическаго воспріятія, а слѣдовательно и общее впечатлѣніе будетъ тѣмъ бо̀льшимъ, чѣмъ яснѣе для слушателя будетъ строеніе, т.-е. форма слушаемаго музыкальнаго произведенія. Но такъ какъ форма въ музыкѣ предстаетъ передъ ними не сразу, а по частямъ, то и ясность впечатлѣнія зависитъ не только отъ чистоты этой формы, но и отъ нѣкоторыхъ субъективныхъ способностей слушателя, содѣйствующихъ легкости ея воспріятія, а именно: отъ степени развитія **музыкальной памяти**, при помощи которой мы запоминаемъ прозвучавшія части и сравниваемъ ихъ съ наступающими, и отъ развитія чувствъ **тональнаго** и **ритмическаго**, что и станетъ яснымъ при дальнѣйшемъ обзорѣ строенія музыкальныхъ формъ, когда будутъ указываться средства, которыми музыка располагаетъ для достиженія трехъ вышеупомянутыхъ условій красоты художественной формы, а именно: **единства**, **разнообразія** и **симметріи**, къ которымъ нужно еще прибавить **пропорціональное соотношеніе** частей.

Самый мелкій, недѣлимый элементъ, изъ котораго слагаются музыкальныя формы, называется **мотивомъ**. Мотивъ состоитъ изъ характернаго послѣдованія нѣсколькихъ нотъ съ преобладаніемъ ритмическаго (какъ въ примѣрѣ 1, а) или мелодическаго (какъ въ примѣрѣ 1, б) интереса.



Изъ такихъ мотивовъ, одинаковыхъ, сходныхъ и различныхъ по характеру, различнымъ образомъ чередующихся и повторяющихся, слагается, какъ изъ разноцвѣтныхъ мозаичныхъ кусочковъ, мелодическій рисунокъ слѣдующихъ болѣе крупныхъ элементовъ музыкальныхъ формъ, представляющихъ собою **музыкальныя фразы** (примѣръ 2).

Скобками обозначены мотивы; одинаковыя буквы соотвѣтствуютъ одинаковымъ мотивамъ. Часто послѣдняя нота предыдущаго мотива составляетъ начальную ноту слѣдующаго, какъ, напр.: *ля* въ образцѣ примѣра 2, 1, послѣднее для мотива а) есть въ то же время начальное для мотива б). Измѣненія въ видѣ расширенія или суженія интерваловъ, составляющихъ мотивъ (какъ въ примѣрѣ 2, 1, мотивы б и $б_1$ или въ при-
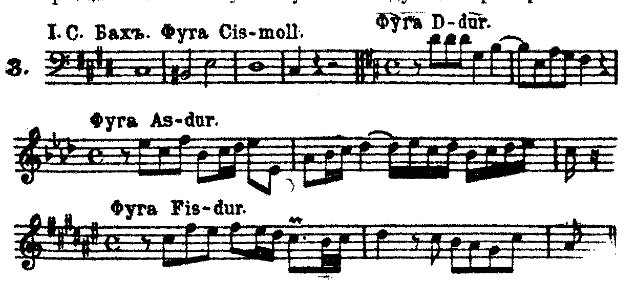


мѣрѣ 2, 4, а и $а_1$), повторенія мотива на разныхъ ступеняхъ (какъ въ примѣрѣ 2, 2, мотивы $а_1$, $а_1$ и $б_1$ $б_1$) составляютъ варіанты мотива.

Эти немногіе примѣры показываютъ уже, насколько неисчерпаемо разнообразны могутъ быть какъ самые мотивы, такъ и ихъ сочетанія и насколько нѣтъ никакой возможности дать для этого какой бы то ни было шаблонъ или общее правило тамъ, гдѣ все зависитъ отъ свободнаго творчества композитора: одинъ разъ онъ пользуется немногимъ числомъ мотивовъ, то варьируя ихъ (примѣръ 2, 4), то повторяя почти безъ измѣненій (примѣръ 2, 3); въ другихъ случаяхъ онъ беретъ рядъ различныхъ мотивовъ (примѣръ 2; 3 и 5) то съ медленнымъ ритмомъ, то съ оживленнымъ и т. д.

Подобныя фразы (если онѣ достаточно содержательны) или соединеніе нѣсколькихъ фразъ въ одно цѣлое послѣдованіе составляютъ въ полифонической музыкѣ темы.

Тема можетъ быть и короткою, и болѣе длинною, но она, во всякомъ случаѣ, должна представлять собою законченную музыкальную мысль, имѣющую и въ ритмическомъ, и въ тональномъ отношеніи опредѣленное начало и конецъ.
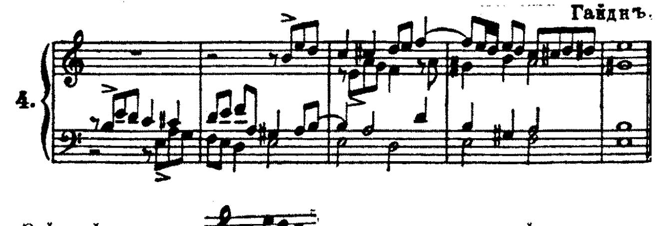
Образцами темъ могутъ служить слѣдующіе примѣры:



Имитаціонныя полифоническія формы. Въ полифонической музыкѣ кромѣ контрапунктической обработки cantus firmus'a, свободнаго контрапункта и контрапункта, допускающаго обращенія, исключительно широкое примѣненіе имѣетъ особый пріемъ контрапунктической работы, называемый имитаціей.

Имитаціей называется мелодическое подражаніе одного голоса тому, что было въ другомъ. Слѣдовательно, имитаціонныя формы не могутъ быть менѣе, чѣмъ двухголосныя, но число голосовъ въ нихъ доходитъ часто до пяти, шести и болѣе. Имитируется обыкновенно какой-нибудь мотивъ или небольшая характерная фраза, какъ, напр., въ слѣдующемъ образцѣ четырехголосной имитаціи:

Гайднъ.
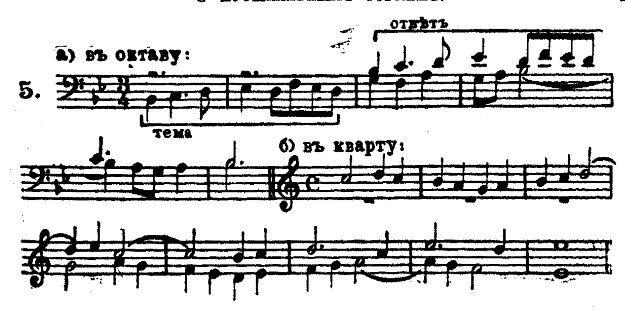


Здѣсь фигура проходитъ чрезъ всѣ четыре голоса.

Имитируемая фраза называется предшественникомъ или темою, а ея повтореніе другимъ голосомъ—послѣдователемъ или отвѣтомъ.

Въ зависимости отъ того, какой интервалъ составляютъ первая нота темы съ первою нотою отвѣта, имитаціи бываютъ въ унисонѣ, въ секундѣ, въ терціи и т. д. во всѣхъ прочихъ интервалахъ. Слѣдующій примѣръ (5) представляетъ имитаціи въ октаву а) и въ кварту б), а примѣръ 6—въ разныхъ интервалахъ.
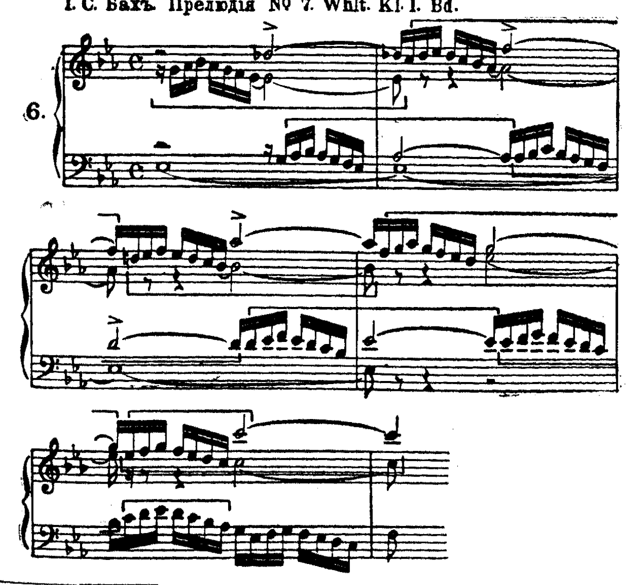
Отвѣтъ долженъ вступать съ той же доли своего такта, съ какой началась тема, какъ это мы и видимъ въ примѣрѣ 5, а и 6. Но въ сложныхъ размѣрахъ, имѣющихъ нѣсколько сильныхъ и слабыхъ долей въ тактѣ, имитирующій голосъ можетъ вступить и съ другой по счету доли того же или одного изъ слѣдующихъ тактовъ, но всегда съ сильной доли, если тема вступила съ сильной, и со слабой, если начало темы было на слабой—какъ это и сдѣлано въ примѣрахъ 4 и 6. Отступленія отъ этого правила очень рѣдки.

Если отвѣтъ представляетъ точное послѣдованіе интерваловъ темы, хотя бы мѣстами малымъ интерваламъ соотвѣтствовали большіе того-же названія и обратно, то имитація называется строгою.



Имитація въ разныхъ интервалахъ.

I. С. Бахъ. Прелюдія № 7. Whlt. Kl. I. Bd.
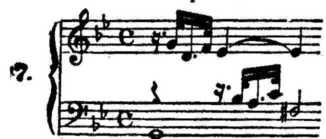


---

*) Примѣры взяты изъ соч. Л. Бусслера, «Строгій стиль». Учебникъ контрапункта, перев. С. И. Танѣева.

Слѣдовательно, оба приведенные образца примѣра 5 представляютъ строгую имитацію, хотя во второмъ изъ нихъ (б), напр., малой секундѣ темы (между 3-й и 4-й нотами) соотвѣтствуетъ большая секунда въ отвѣтѣ (между его 3-й и 4-й нотами). Подобная разница есть и въ другихъ мѣстахъ этого примѣра. Вполнѣ точное послѣдованіе интерваловъ можетъ быть сохранено только при имитаціи въ октаву, въ унисонъ и при извѣстныхъ условіяхъ—въ квинту и кварту.

Имитація называется свободною, если отвѣтъ только приблизительно подражаетъ темѣ, сохраняя ея главныя, типичныя черты. При свободной имитаціи чаще всего въ отвѣтѣ измѣняютъ ширину интерваловъ,



7.

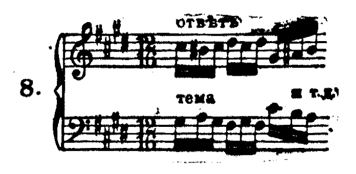


рѣже ихъ направленіе и почти никогда — ритмъ, такъ какъ это можетъ повлечь измѣненіе темы до неузнаваемости.
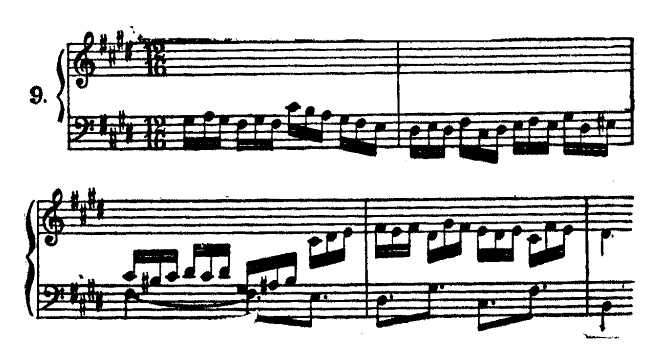
У старинныхъ контрапунктистовъ, отличавшихся громаднымъ развитіемъ контрапунктической техники, часто встрѣчаются разныя имитаціонныя ухищренія, какъ ихъ называетъ Л. Бусслеръ въ своемъ извѣстномъ учебникѣ контрапункта, «Строгій стиль». Къ нимъ относятся слѣдующіе виды имитацій:

1. Имитація въ противодвиженіи, при которой отвѣтъ имитируетъ тему такъ, что въ немъ всѣ ходы темы вверхъ замѣняются ходами внизъ и обратно:
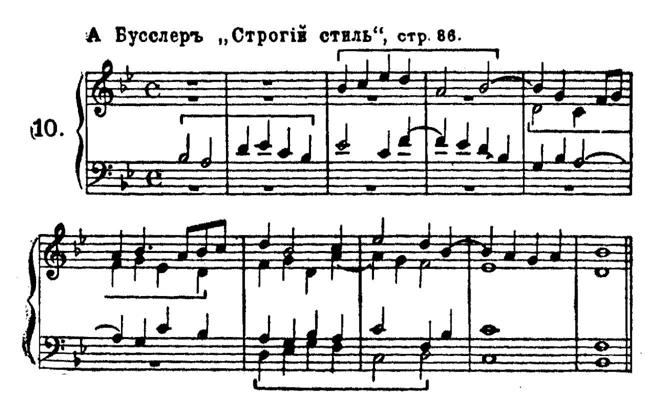
8.



Этотъ образчикъ имитаціи въ противодвиженіи взятъ изъ четвертой фуги (такты 28 и слѣд.) второй тетради фортепіанныхъ фугъ І. С. Баха, гдѣ имитація идетъ такъ, какъ показано въ примѣрѣ 9.
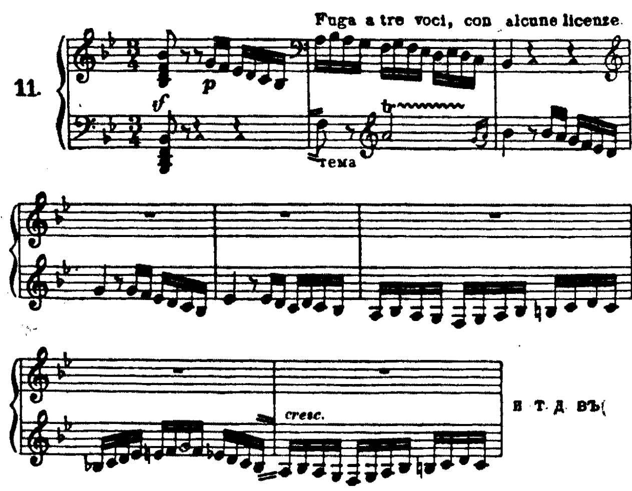


2. Имитація въ возвратномъ движеніи, когда отвѣтъ въ веденіи темы идетъ отъ конца къ началу; она называется также ракоходная имитація. Въ виду слишкомъ большихъ трудностей такая имитація дѣлается съ короткими темами: напр.:
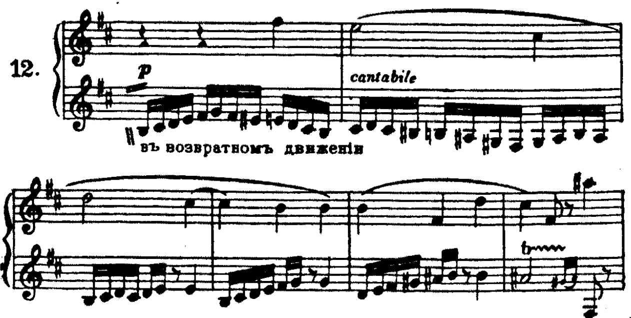


Въ этомъ примѣрѣ сопрано (3-й тактъ) и басъ (7-й тактъ) вступаютъ съ возвратной темой; альтъ (5 тактъ) проводитъ имитацію въ верхней терціи.

Бетховенъ въ сонатѣ Ор. 106 даетъ слѣдующую тему (приведенную въ примѣрахъ 11 и 12), имитируемую черезъ 130 тактовъ обратнымъ движеніемъ (примѣръ 12).
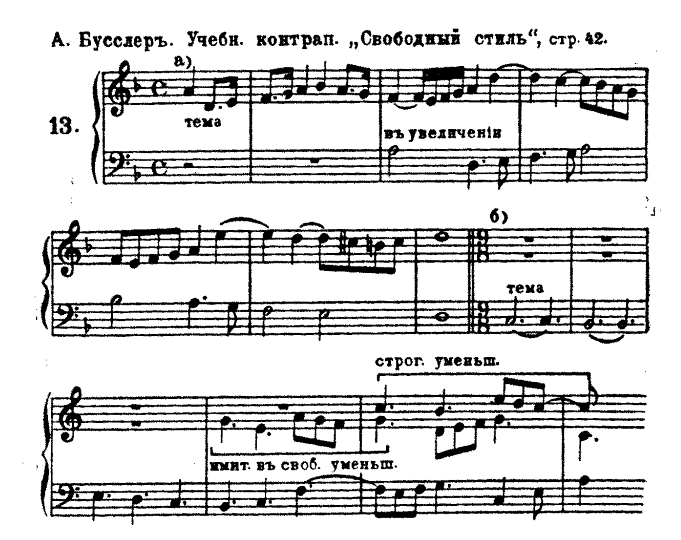


ракоходномъ движенiи, такъ (въ H-moll.)



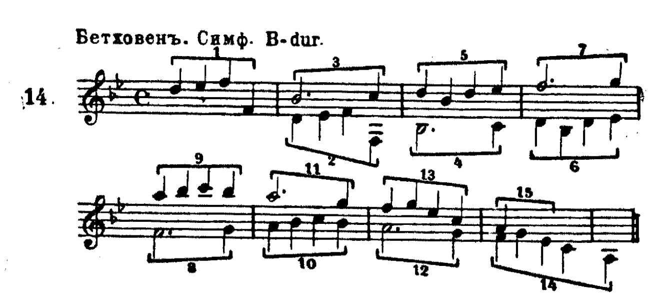
3. Имитацiя въ увеличенiи и уменьшенiи, т.-е. подражанiе темѣ, но въ нотахъ большей или меньшей длительности (примѣръ 13).

Имитацiя въ смыслѣ проведенiя начала темы или отдѣльныхъ ея фразъ и мотивовъ въ прямомъ, обратномъ, удлиненномъ и укороченномъ движенiяхъ, подобно тому, какъ это представляютъ примѣры 4, 6,
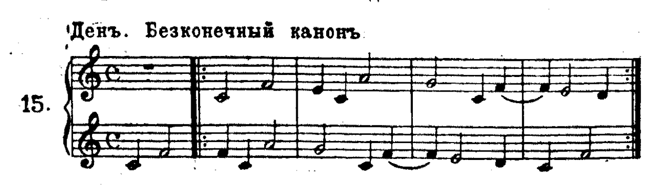


9, 10 и 13, примѣняется въ свободныхъ контрапунктическихъ прелюдіяхъ, постлюдіяхъ и пр. и въ контрапунктической фигураціи хоральнаго сопровожденія. Образцы такихъ хораловъ можно видѣть въ органной школѣ Ринка и въ J. S. Bach's, «Choralgesänge und geistliche Arien», собранные Л. Эркомъ. Изд. Peters'a. Такую имитаціонную разработку хораловъ представляютъ, напр., въ этомъ сборникѣ №№ 149 и («Ach Gott, vom Himmel sieh'darein») и 150 («Aus tiefer Noth»). Самостоятельными художественно-имитаціонными формами являются канонъ и фуга.

Канонъ есть строгая имитація не только темы до ея вступленія во второмъ голосѣ, но и ея продолженія, составляющаго контрапунктъ къ этому второму голосу. Въ зависимости отъ этихъ условій канонъ пишется такъ: сначала сочиняется тема, т.-е. предшественникъ, и сейчасъ же въ другомъ голосѣ имитируется отвѣтомъ или послѣдователемъ. Затѣмъ пишется продолженіе предшественника, составляющее контрапунктъ къ послѣдователю. Этому контрапункту, какъ предшественнику, имитируетъ послѣдователь. Въ предлагаемомъ примѣрѣ скобками и цифрами указано, по какимъ частицамъ и въ какой послѣдовательности сочинялся этотъ канонъ:



Тема бываетъ и болѣе одного такта, тогда послѣдователь вступитъ, конечно, не со второго такта. Послѣдователь вообще можетъ вступить и съ другихъ долей такта при соблюденіи условій, указанныхъ для имитаціи (см. стр. 174).
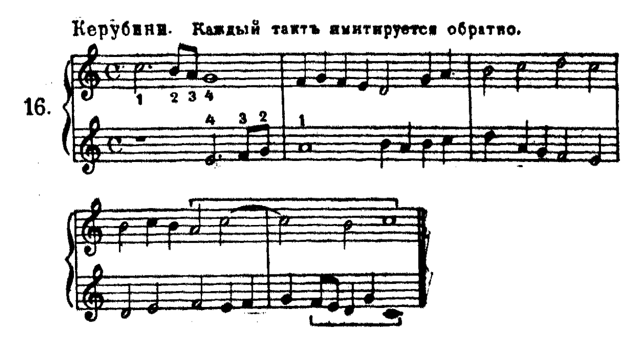
Если окончаніе предшественника одинаково съ его началомъ, какъ въ примѣрѣ 15, то канонъ можно повторять сколько угодно разъ, и тогда онъ называется безконечнымъ. Если же окончаніе канона не приводитъ къ началу и не даетъ возможности его повторить, то канонъ называется конечнымъ. Закончится такой канонъ одноголосно послѣдователемъ, какъ въ примѣрѣ 14, который будетъ еще продолжать имитировать уже прекратившуюся послѣднюю фразу предшественника. Во избѣжаніе такого одноголоснаго окончанія, въ прервавшемся предшественникѣ пишутъ свободный контрапунктъ къ оканчивающему имитацію послѣдователю и приставляютъ каденцію. Такое свободное прибавленіе называется кодою



Каноны такъ же, какъ и имитація, могутъ быть написаны въ различныхъ интервалахъ.
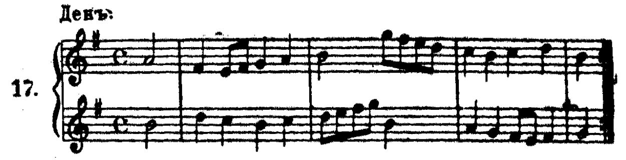
Въ зависимости отъ вида имитаціи каноны бываютъ въ увеличеніи и уменьшеніи (см. имитацію въ примѣрѣ 13), а также:

1) въ противодвиженіи (примѣръ 16):
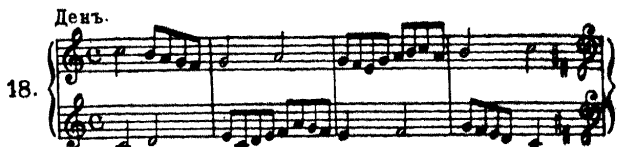


(Мѣсто, обведенное скобками, указываетъ коду).

2) Въ возвратномъ движенiи или ракоходные (раковые)



3) Раковые въ противодвиженiи, т.-е. когда послѣдователь представляетъ предшественника и въ движенiи отъ начала къ концу, и въ обратномъ послѣдованiи интерваловъ:
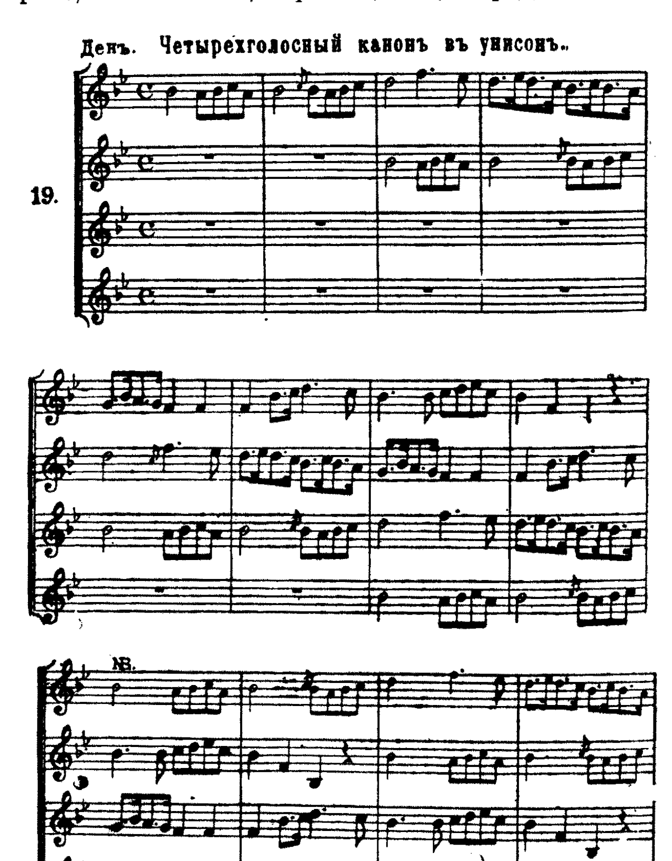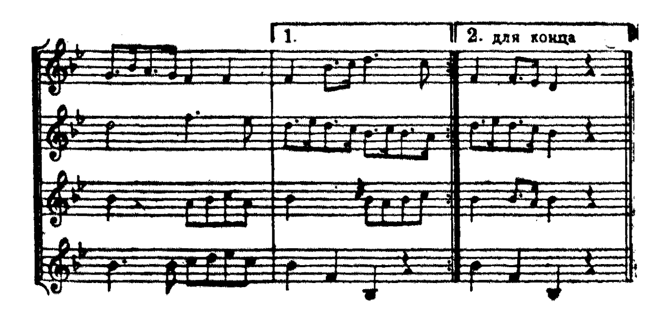


Такой канонъ можетъ исполняться въ опрокинутомъ видѣ и отъ конца къ началу, но при такомъ исполненiи мѣняется тональность.

Многоголосный канонъ. Канонъ, въ которомъ нѣсколько послѣдователей, называется многоголоснымъ. Очень рѣдки каноны болѣе чѣмъ въ четыре голоса. Голоса могутъ вступить въ унисонъ съ предшественникомъ, въ октаву и въ другiе интервалы, а также чрезъ одинаковое или различное число тактовъ и на одинаковыхъ и различ-

ныхъ ихъ доляхъ. Порядокъ вступленія голосовъ также бываетъ различный: или естественный, т.-е. басъ, теноръ, альтъ, дискантъ и обратно, или смѣшанный, напр.: басъ, альтъ, теноръ, дискантъ и т. п.
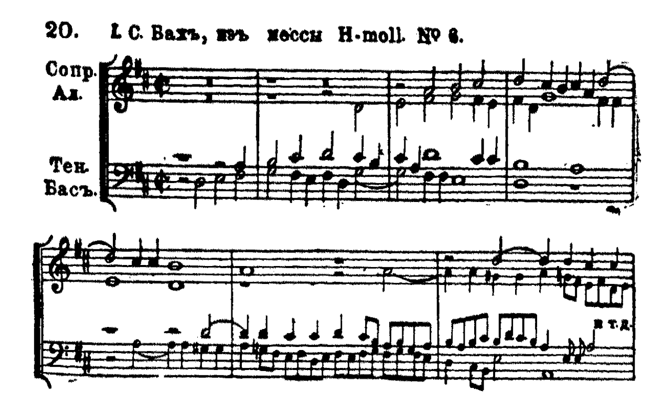
Денъ. Четырехголосный канонъ въ унисонъ.
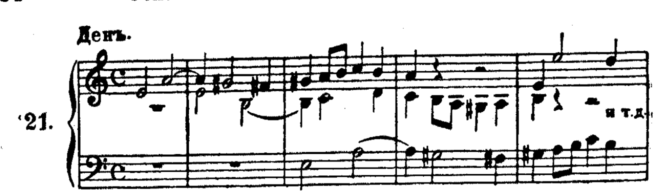




Этотъ канонъ (примѣръ 19) написанъ такъ, что онъ можетъ быть безконечнымъ, если при знакѣ NB снова ввести первый голосъ. Для окончанія придѣлана кода. Слѣдующій примѣръ даетъ канонъ въ квинту, октаву и квинту со вступленіемъ голосовъ не на одинаковыхъ доляхъ такта. Мелкими нотами написано начало новаго канона, слѣдующаго за первымъ:

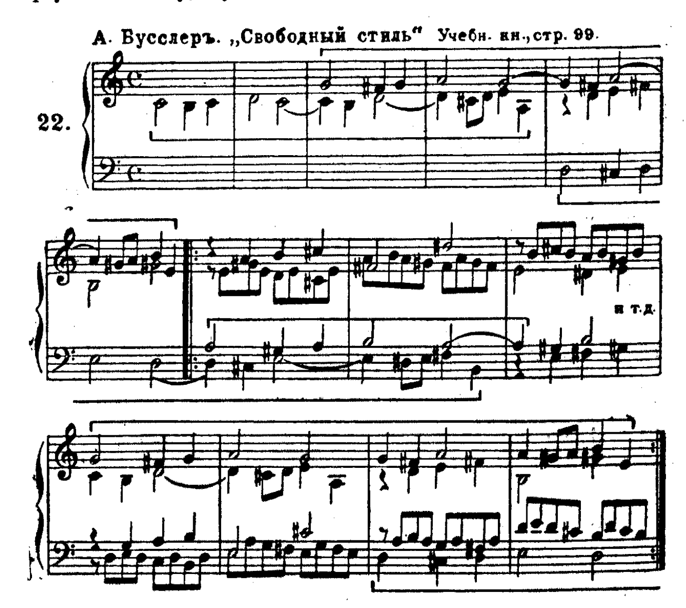
20. I. С. Бахъ, изъ мессы H-moll. № 6.



Многоголосные каноны, подобно двухголоснымъ, могутъ быть въ противодвиженіи, причемъ или всѣ голоса имитируютъ предшественника, дѣлая ходы въ обратныя стороны, или, чаще, одни—въ противодвиженіи, другіе въ прямомъ движеніи. Здѣсь (примѣръ 21) альтъ ведетъ имитацію въ противодвиженіи, а басъ—строго въ октаву.



Модулирующій канонъ. Если послѣдователь, имитируя тему въ кварту или квинту, будетъ дѣлать соотвѣтствующую модуляцію, то
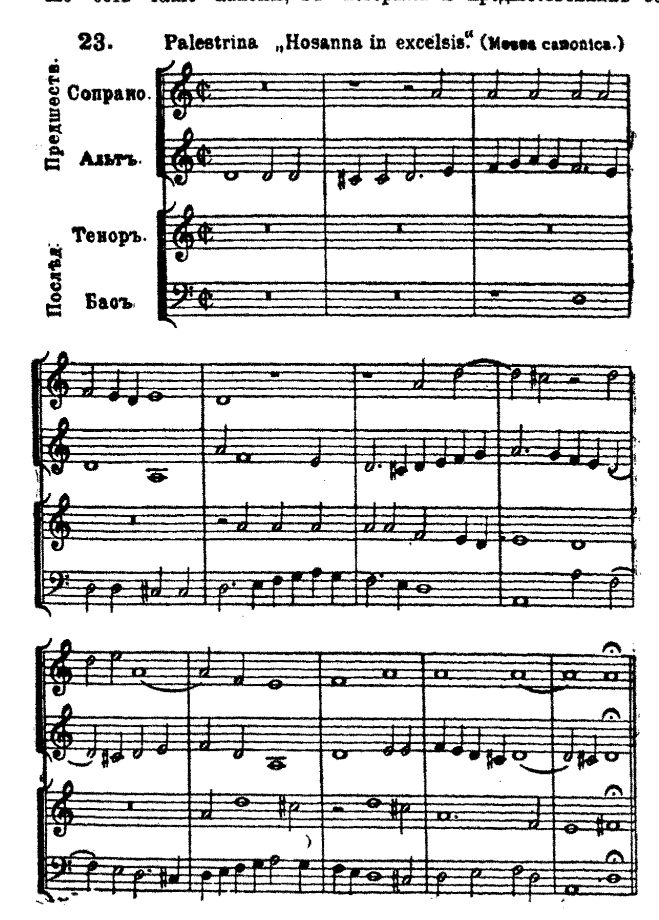


явится круговой или модулирующій канонъ, который обойдетъ всѣ тональности и возвратится къ первоначальной, при помощи энгармонизма, какъ въ круговой секвенціи (примѣръ 22).

Двойной канонъ. Канонъ съ предшественникомъ, представляющимъ двухголосное сложеніе, а слѣдовательно и съ такимъ же послѣ-

дователемъ называется двойнымъ. Двухголосный предшественникъ и послѣдователь сами по себѣ могутъ быть написаны даже не въ контрапунктическомъ характерѣ, какъ у Мендельсона (Op. 48, № 2).

Но есть такіе каноны, въ которыхъ и предшественникъ со-



ставляетъ канонъ и послѣдователь, какъ его имитація,—тоже канонъ, словомъ, является канонъ къ канону.

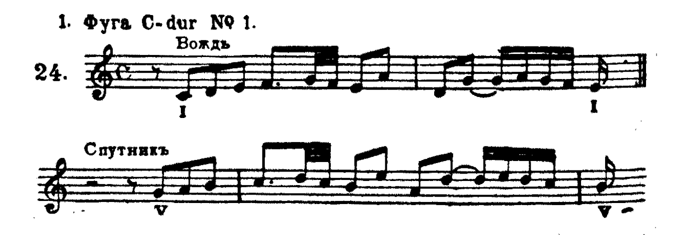
Такъ написано «Rex tremendae» въ реквіемѣ Моцарта, а здѣсь приведемъ примѣръ изъ «Messa canonica» Палестрины (примѣръ 23).
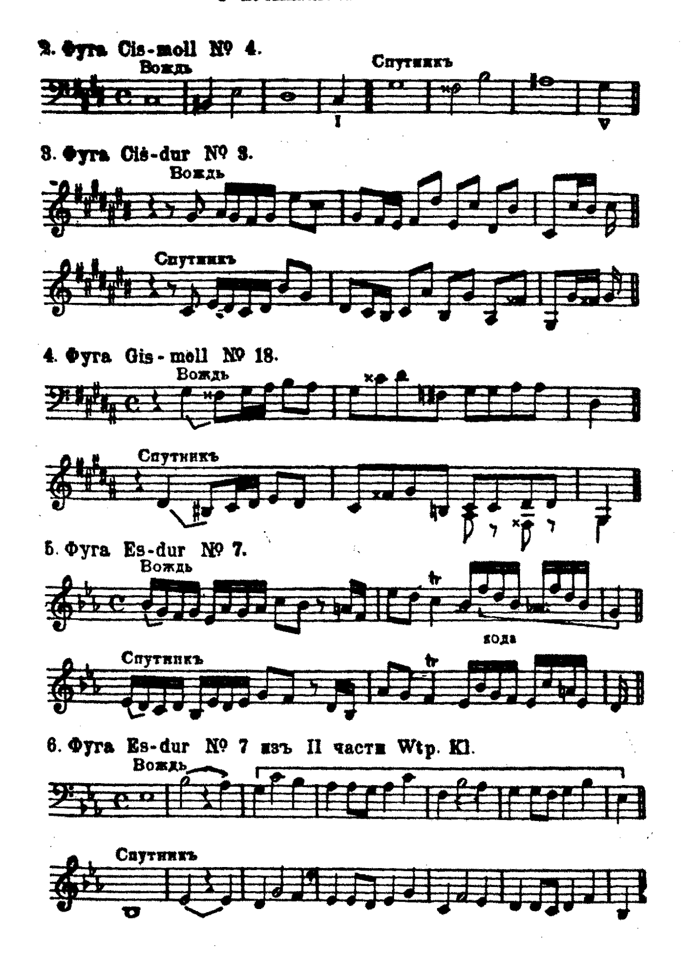
Фуга существенно отличается отъ канона тѣмъ, что тема, называемая въ ней вождемъ, и ея имитація, называемая спутникомъ, всегда въ доминантовомъ отношеніи, т.-е. спутникъ представляетъ имитацію вождя на квинту выше или на кварту ниже. Кромѣ того, въ канонѣ музыкальная мысль, начатая въ предшественникѣ, далеко еще не оканчивается, когда уже выступаетъ послѣдователь. Такое веденіе темы и ея имитаціи называется strettнымъ. Въ фугѣ стреттное веденіе, или стретто, наступаетъ обыкновенно только тогда, когда вождь и спутникъ прошли другъ за другомъ чрезъ всѣ голоса, какъ фразы, слѣдующія одна за другою, т.-е. не образуя контрапунктическаго сочетанія, какъ это видно изъ примѣра 24.

Вождь и спутникъ. Вождь представляетъ главную сущность содержанія фуги, во-первыхъ, какъ тема, т.-е. какъ основная музыкальная мысль всей формы, которую сопровождаетъ ея же имитація—спутникъ, удвоивающій число появленій темы, а во-вторыхъ, какъ содержаніе главнаго мотивнаго матеріала, изъ котораго строятся сопровожденія вождя и спутника въ верхнихъ и нижнихъ голосахъ.

Изобрѣтеніе музыкально-интереснаго вождя, какъ темы,—есть дѣло свободнаго музыкальнаго творчества композитора, не поддающееся никакимъ опредѣленнымъ правиламъ. Изобрѣтеніе же вождя, отвѣчающаго всѣмъ требованіямъ построенія фуги, вызываетъ соблюденіе извѣстныхъ правилъ и условій, которыя и будутъ указаны по приводимымъ образцамъ, заимствованнымъ изъ сборника фортепіанныхъ фугъ І. С. Баха.

Образцы вождей и спутниковъ для фугъ (І. С. Бахъ: І часть «Das Wohltemperirte Klavier»).





Тема для фуги должна отличаться характерностью, во-первыхъ, для того, чтобы она легко запечатлѣвалась въ памяти слушателя и

чтобы ярче выступали при каждомъ своемъ появленіи, особенно въ среднихъ голосахъ, а во-вторыхъ и потому, какъ упоминалось уже выше, что она должна представлять почти весь мотивный матеріалъ, который по частямъ входитъ въ составъ плана всей фуги. Вслѣдствіе этого тема представляетъ обыкновенно одну недлинную и неразрывную мысль съ преобладаніемъ ритмическаго (примѣръ 24; 3, 5) или мелодическаго (примѣръ 24; 2, 4, 6) интереса или съ равновѣсіемъ того и другого (примѣръ 24, 1).

Въ тональномъ отношеніи вождь, какъ начало пьесы, долженъ опредѣленно выражать главный строй, въ которомъ начинается и кончается фуга, слѣдовательно, можетъ имѣть:

1) начало и конецъ въ тоническомъ аккордѣ (примѣръ 24; 1, 2, 6);

2) начало въ доминантовомъ аккордѣ или съ преобладаніемъ доминанты въ мелодіи, конецъ—въ тоническомъ трезвучіи (примѣръ 24; 3);

3) начало въ тоническомъ аккордѣ, конецъ въ доминантовомъ въ формѣ полукаданса, или даже съ модуляціей въ доминанту (примѣръ 24; 4).

Спутникъ долженъ быть въ доминантовомъ отношеніи, т.-е. тоника вождя имитируется доминантой въ спутникѣ. Поэтому:

1) вождю съ началомъ и концомъ въ тоникѣ соотвѣтствуетъ спутникъ съ началомъ и концомъ въ доминантѣ (примѣръ 24; 1 и 2). Въ этомъ случаѣ спутникъ представляетъ транспонировку вождя въ строй доминанты, и если въ мелодію вождя не попадаетъ вводный тонъ, то въ мелодическомъ послѣдованіи спутника не будетъ модуляціонныхъ признаковъ строя доминанты, какъ, напр., въ примѣрѣ 24; 1. Если же въ вождѣ явится вводный тонъ, какъ, напр., въ примѣрѣ 2, то въ вождѣ онъ въ большинствѣ случаевъ (и особенно въ минорѣ) имитируется повышенной субдоминантой главнаго строя, которая является вводнымъ тономъ доминанты (въ примѣрѣ 24, 2—фа×). Фуга, въ которой спутникъ представляетъ точную транспонировку вождя въ строй доминанты, называется р е а л ь н о ю.

2) Вождю съ началомъ въ доминантѣ и съ концомъ въ тоникѣ соотвѣтствуетъ спутникъ съ началомъ въ тоникѣ и съ концомъ въ доминантѣ (примѣръ 24, 3).

3) Вождю съ началомъ въ тоникѣ и съ концомъ въ доминантѣ соотвѣтствуетъ спутникъ съ началомъ въ доминантѣ и съ концомъ въ тоникѣ (примѣръ 24, 4).

Въ этомъ послѣднемъ случаѣ спутникъ не можетъ точно подражать вождю, такъ какъ такая имитація привела бы къ строю доминанты отъ доминанты и фуга представляла бы монотонную модуляцію по квинтовому кругу (вверхъ). Чтобы избѣгнуть этого, спутникъ долженъ окончить въ тоникѣ, т.-е. вести мелодію отъ доминанты
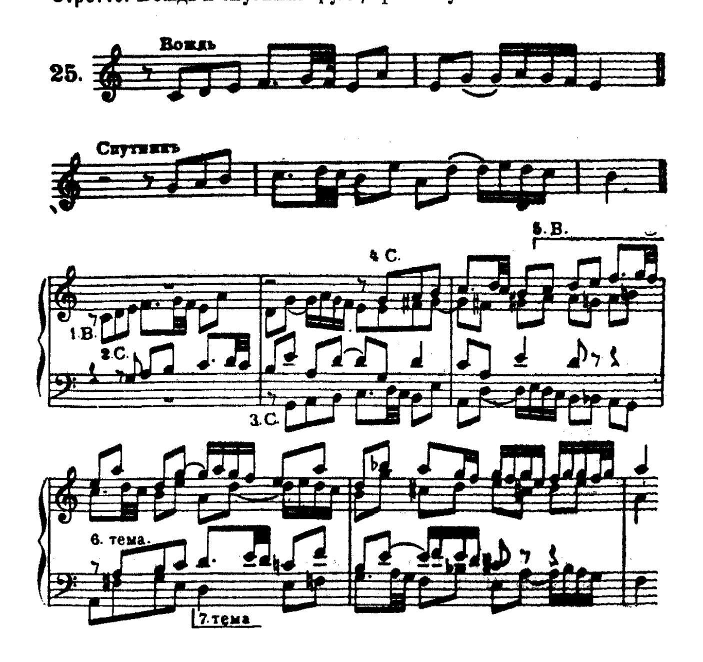
къ тоникѣ, но такъ какъ разстоянія отъ тоники до доминанты (чистая квинта) и отъ доминанты до тоники (чистая кварта) не одинаковы, то точная имитація вождя спутникомъ невозможна и вызываетъ необходимость измѣненія нѣкоторыхъ интерваловъ, т.-е. ихъ замѣну ближайшими бóльшими или меньшими, какъ это и сдѣлано въ образцахъ 4, 5, 6 (см. примѣръ 24), въ мѣстахъ, обозначенныхъ знакомъ \/, изъ которыхъ видно слѣдующее:

секунда въ вождѣ (№ 6) можетъ замѣняться унисономъ въ спутникѣ
секунда въ вождѣ (№ 4) » » терціей въ спутникѣ
квинта въ вождѣ » » квартой въ спутникѣ
и т. д.

Такія замѣны возможны и обратно.

Фуга, въ которой, вслѣдствіе возвращенія спутника къ тоникѣ главной тональности, удерживается эта послѣдняя, называется тональною фугою.

Стретто. Вождь и спутникъ фуги, кромѣ музыкально-эстетическихъ



достоинствъ, должны еще обладать однимъ техническимъ свойствомъ, вызывающимъ извѣстныя условія ихъ построенія. Это свойство заключается въ способности вождя и спутника давать с т р е т т о или с ж а т о е в е д е н і е, состоящее въ томъ, что спутникъ можетъ контрапунктировать вождю, вступая съ различныхъ его пунктовъ, и, обратно, вождь также можетъ сопровождать спутника, вступая съ разныхъ его точекъ. Рѣже стретто встрѣчается между вождемъ и вождемъ или спутникомъ и спутникомъ. Это свойство станетъ совершенно яснымъ изъ слѣдующихъ наглядныхъ примѣровъ, взятыхъ изъ 1-й фуги Баха C-dur въ 1-ой части «Wohltemperirte Klavier» (примѣръ 25 на стр. 189). Вступленія вождя и спутника указаны нумерами. Вождь (1) проходитъ цѣликомъ; спутникъ (2), вступающій съ третьей ноты вождя, не доводитъ темы до конца, что въ стретто допускается. Новое прохожденіе спутника (3) въ басу, составляющее стретто съ теноромъ (2),--полное. Дискантъ вступаетъ со спутникомъ (4), но съ восьмой ноты переходитъ въ вождя (5), котораго и доводитъ до конца; въ это время подъ нимъ появляется полная тема a-moll (6) и подъ ея четвертой нотой вновь вступаетъ въ басу, но уже въ d-moll (7). Здѣсь сдѣлано часто допускаемое въ фугахъ отступленіе: первая нота удлинена.

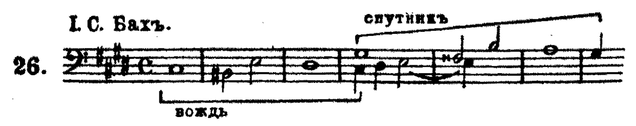
У Ваха всѣ фуги богаты стреттными эпизодами, но особенно полезно разсмотрѣть изъ «Wohltemperirte Klavier» ч. I, № 1 и 22; часть II, фуги № 5 D-dur, № 7 Es-dur и № 9 E-dur.

Противосложеніе. Когда, послѣ прохожденія вождя, вступаетъ спутникъ, то вождь продолжаетъ свое мелодическое теченіе, составляя контрапунктическое сопровожденіе спутника, называемое п р о т и в о с л о ж е н і е м ъ (см. примѣръ 30).

Противосложеніе очень часто пишется въ двойномъ контрапунктѣ для того, чтобы, при дальнѣйшихъ появленіяхъ спутника то въ нижнихъ, то въ верхнихъ голосахъ, оно могло появляться и подъ, и надъ нимъ.

Вступленіе вождя и спутника. Спутникъ послѣ вождя или вождь послѣ спутника вступаютъ на различныхъ разстояніяхъ, а именно:
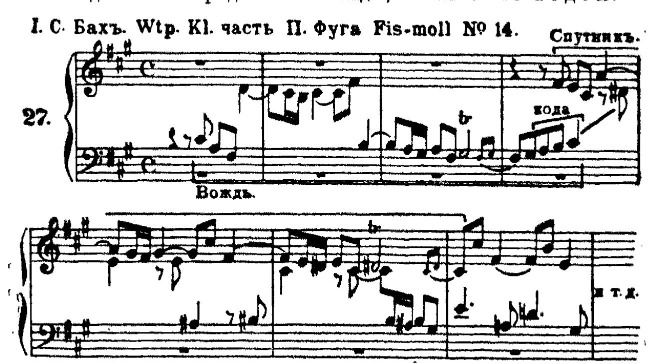
1) С п у т н и к ъ в с т у п а е т ъ с ъ п о с л ѣ д н е ю н о т о ю в о ж д я (примѣръ 26).



Это одна изъ лучшихъ формъ вступленія, такъ какъ она стушевываетъ заключительный характеръ каденціи и, такимъ образомъ,

усиливаетъ впечатлѣніе большей плавности теченія всей фуги, которую ясно выступающія каденціи могли бы нарушать.

2) Спутникъ можетъ вступать и послѣ нѣкотораго мелодическаго придатка къ вождю, называемаго кодою.



Въ приведенномъ образцѣ вождь оканчивается первою нотою четвертаго такта:



до этого мѣста его имитируетъ и спутникъ, слѣдовательно, придатокъ,



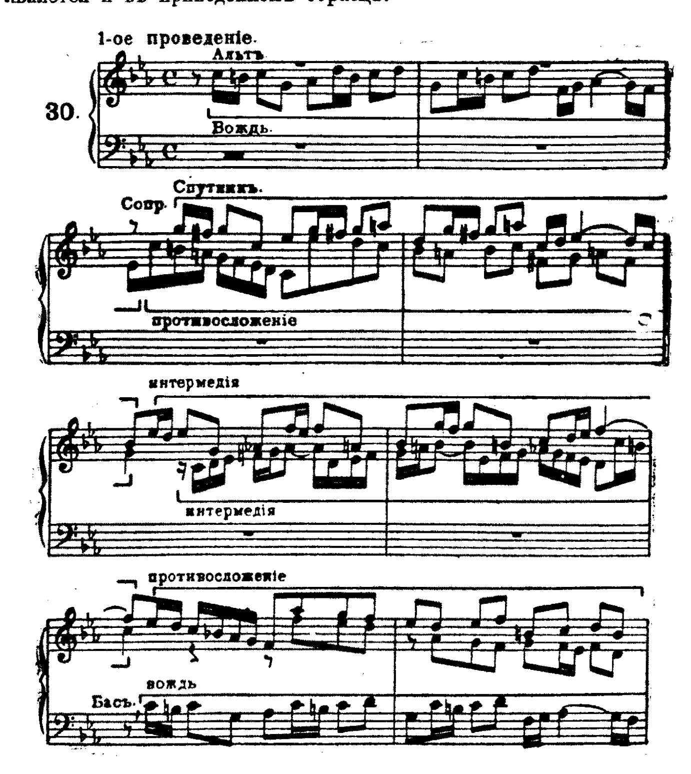
не имитируемый спутникомъ и являющійся во вторично проходящемъ (въ нижнемъ голосѣ) вождѣ, есть кода.
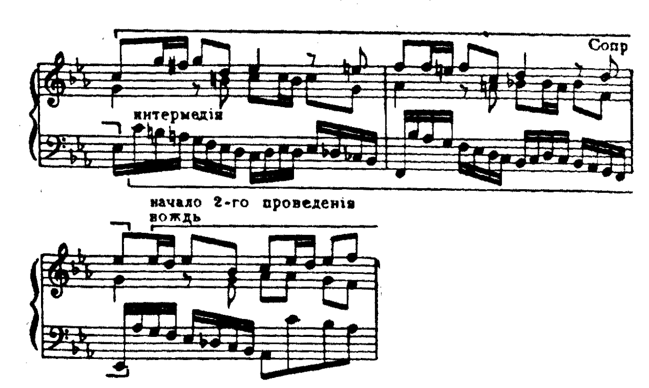
Вождь и спутникъ проходятъ обыкновенно чрезъ всѣ голоса фуги, которая въ зависимости отъ числа этихъ послѣднихъ можетъ быть двух-, трех-, четырех-, пяти- и шестиголосною и очень рѣдко еще съ большимъ числомъ голосовъ.

Проведеніе. Прохожденіе вождя и спутника по всѣмъ голосамъ называется проведеніемъ. Такъ какъ проведеній въ фугѣ, за рѣдкими исключеніями, бываетъ обыкновенно болѣе одного, то они и опредѣляются названіями: первое проведеніе, второе, третье и т. д.

Въ слѣдующемъ примѣрѣ приведено первое проведеніе трехголосной фуги C-moll I. C. Баха изъ 1-ой части «Wohltemperirte Klavier» (примѣръ 30).

Интермедія. Третье и дальнѣйшія появленія вождя и спутника не всегда наступаютъ такъ близко, какъ первые два. Промежутки между двумя сосѣдними появленіями вождя и спутника пополняются такъ называемыми интермедіями (промежуточными веденіями, эпизодами или дивертиссментами). Матеріаломъ для интермедій служатъ мотивы, а иногда и цѣлые отрывки изъ темъ и сопровождающихъ ихъ контрапунктовъ; въ нихъ часты секвентные ходы, какъ это является и въ приведенномъ образцѣ:





Форма фуги. Итакъ, фуга является многочисленною формою, части которой называются п р о в е д е н і я м и.

Отъ величины фуги зависитъ число проведеній: маленькая фуга, или ф у г е т т а, ограничивается однимъ проведеніемъ. Рѣдки случаи, когда фуга имѣетъ два проведенія; если это и бываетъ, то второе проведеніе получаетъ характеръ развитой заключительной части. Обыкновенно фуга имѣетъ не менѣе трехъ проведеній; по крайней мѣрѣ, такое число ихъ должно считаться болѣе нормальнымъ.

П е р в о е п р о в е д е н і е держится обыкновенно главнаго строя безъ модуляцій, хотя небольшія, кратковременныя отклоненія встрѣчаются часто. Въ немъ вождь и спутникъ проходятъ поочередно чрезъ всѣ голоса. Послѣ послѣдняго прохожденія темы въ видѣ вождя, рѣже — спутника, наступаетъ заключительная интермедія, которая подводитъ къ началу второго проведенія. Иногда уже во время этой интермедіи вступаетъ тема, какъ начало второго проведенія.

В т о р о е п р о в е д е н і е получаетъ характеръ разработки: въ немъ тема является въ разныхъ тональностяхъ (модуляціи), часто примѣняются различные виды ея измѣненій, разсмотрѣнные въ отдѣлѣ объ имитаціяхъ, т.-е. противодвиженіе, возвратное движеніе, увеличеніе и уменьшеніе; иногда вводятся въ противосложеніи и интермедіи новые мотивы и цѣлыя мелодическія фигуры. Такъ какъ во второмъ проведеніи тема является въ различныхъ тональностяхъ, даже наклоненіяхъ (то въ мажорѣ, то въ минорѣ), то обыкновенно весьма трудно бываетъ опредѣлить, когда слѣдуетъ ее считать вождемъ, а когда — спутникомъ?

Третье проведеніе, называемое *стреттнымъ* или просто—*стретто*, получаетъ характеръ заключительной части, обыкновенно начинающейся съ главнаго строя, къ которому подводитъ второе проведеніе. Третье (послѣднее) проведеніе обыкновенно оканчивается органнымъ пунктомъ на тоникѣ, надъ которымъ также проходятъ разныя стретто, а часто и тема является въ увеличеніи. Если, вообще, заключеніе фуги развито и послѣдній органный пунктъ достаточно продолжителенъ, то ему иногда предшествуетъ болѣе короткій органный пунктъ на доминантѣ.

Не слѣдуетъ полагать, что только-что разсмотрѣнная форма фуги должна считаться закономъ, отъ котораго нельзя дѣлать никакихъ отступленій. Можно только сказать, что такой формой композиторы чаще всего пользуются въ общихъ чертахъ, внося въ нее много художественной свободы, которая, не нарушая сущности формы, даетъ только возможность создавать въ ней все новые и новые образцы. Обозрѣть всѣ отступленія, которыя допускали въ фугѣ хотя бы одни только лучшіе композиторы, это значило бы разобрать всѣ написанные ими образцы въ этой формѣ, что потребовало бы не одну сотню страницъ и все-таки не исчерпало бы вопроса во всей его полнотѣ и врядъ ли привело бы къ какимъ-нибудь опредѣленнымъ и полезнымъ обобщеніямъ. Съ другой стороны, разборъ формъ полифонической музыки, къ которой относится и фуга, не представляетъ такихъ трудностей и условностей, какія встрѣчаются при разборѣ образцовъ музыки гомофонической: для того, чтобы разобрать канонъ или фугу, нужно только ясно понимать всѣ виды имитаціи и сложнаго, допускающаго обращенія, контрапункта, а затѣмъ, запомнивъ главную тему, тщательно и съ полнымъ вниманіемъ прослѣдить за ходомъ каждаго голоса отдѣльно. Тогда сейчасъ же станетъ яснымъ прохожденіе темы по голосамъ, и, кромѣ того, замѣтится и другой мотивный матеріалъ, примѣняемый въ противосложеніяхъ и интермедіяхъ. Иногда такой аналитическій трудъ является довольно кропотливымъ, но за то онъ совершенно уяснитъ форму, что является одинаково необходимымъ какъ для желающаго пробовать свои силы въ сочиненіи, такъ и для исполнителя, потому что никакая полифоническая форма, а тѣмъ болѣе фуга, со всѣми тонкостями ея контрапунктическаго узора, не можетъ быть чисто и художественно исполнена прежде, чѣмъ она не будетъ разобрана самымъ тщательнымъ образомъ. При начальныхъ аналитическихъ работахъ весьма полезно дѣлать ихъ письменно и разноцвѣтными чернилами или карандашами, опредѣливъ одинъ цвѣтъ для вождя, другой—для спутника, третій для вождя и спутника вмѣстѣ, когда они являются не въ главномъ тонѣ. Противосложеніе писать черными чернилами.
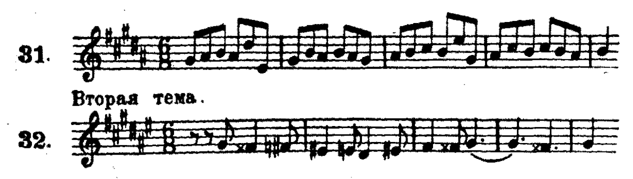
При такомъ способѣ письма особенно ясными становятся стреттныя веденія.

Фуги болѣе чѣмъ съ одной темой. До сихъ поръ разсматривалась фуга съ одной темой, называемая простою фугою. Но бываютъ фуги и съ нѣсколькими темами, отъ числа которыхъ онѣ называются двойными, тройными и т. д.

Двойная фуга строится на двухъ темахъ, т.-е. имѣетъ двухъ вождей и двухъ спутниковъ. Два ея главнѣйшіе вида—слѣдующіе:
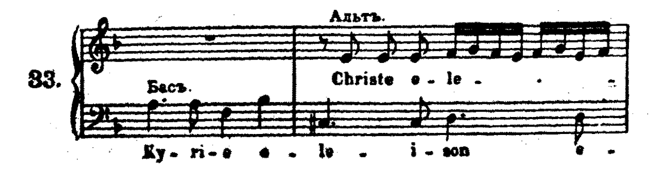
Первый видъ. Первый вождь и спутникъ составляютъ цѣлое проведеніе какъ въ простой фугѣ; затѣмъ наступаетъ второе проведеніе, основанное на второмъ вождѣ и спутникѣ, съ примѣсью или безъ примѣси мотивовъ перваго проведенія, и, наконецъ, обѣ темы начинаютъ контрапунктировать одна другой, появляясь одновременно то въ той, то въ другой парѣ голосовъ.
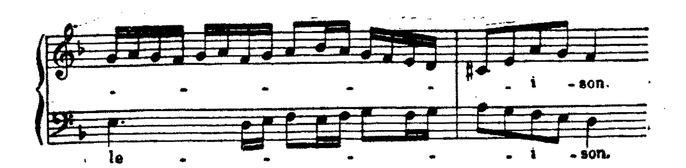
Въ такой формѣ написана фуга Баха Gis-moll № 18 во II части «Wohltemperirte Klavier». Первая тема этой фуги такая:
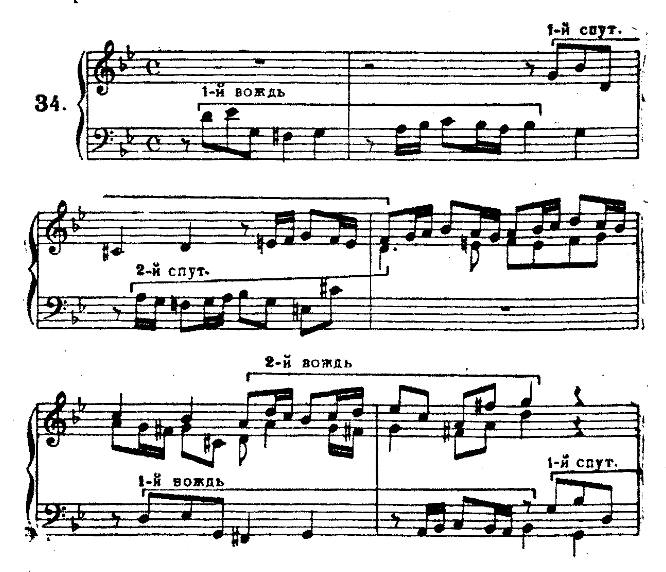


Она вступаетъ съ 61 такта дисканта въ видѣ спутника (въ dis-moll) и съ сопровожденіемъ въ басу изъ мотивовъ первой темы. Въ своемъ тонѣ gis-moll она является въ 66 тактѣ. Въ 97 тактѣ обѣ темы идутъ параллельно. Еще чище соблюдена эта форма въ хорѣ «Confiteor unum baptisma» изъ мессы H-moll Баха.

Второй видъ. Первый и второй вожди вступаютъ одновременно; такимъ образомъ, фуга начинается двухголосно. Первому и второму вождю отвѣчаютъ первый и второй спутники. Такъ написанъ хоръ изъ Requiem'а Моцарта, Kyrie eleison.: обѣ темы идутъ вмѣстѣ (начинаетъ басъ первую тему, а со второй черезъ тактъ вступаетъ альтъ), такъ:





Третій видъ: первый голосъ вступаетъ съ первой темой, и въ то время, когда второй голосъ отвѣчаетъ ему, первый—исполняетъ вторую тему, какъ противосложеніе къ первой. Также и второй голосъ переходитъ ко второй темѣ, когда первая тема вступаетъ въ третьемъ голосѣ. Образцомъ такой фуги служитъ фуга G-moll изъ I части «Wohltemperirte Klavier» Баха:



Тройная фуга строится на трехъ темахъ, которыя выступаютъ также поочередно или по-парно, и только въ концѣ всѣ три идутъ совмѣстно. Образцами тройныхъ фугъ могутъ служить: 4-ая фуга Cis-moll

изъ I части «Wohltemperirte Klavier» и 14-я Fis-moll изъ II части. Фуги съ бо̀льшимъ числомъ темъ рѣдки.

Хоральные каноны и фуги. Часто фуги и каноны сочиняются къ хоральному cantus-firmus'у; тогда одинъ голосъ исполняетъ хоральную мелодію, а другіе голоса сопровождаютъ его, составляя простые, двойные и т. д. канонъ или фугу.

Съ хоральной фугой не слѣдуетъ смѣшивать фугированный хоралъ, въ которомъ строфы хоральной мелодіи проходятъ въ видѣ фуговой темы. Такой фугированный хоралъ есть въ кантатѣ Баха «Ein feste Burg» и въ развитіи хорала «Aus tiefer Noth...».

ФОРМЫ ГОМОФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ.

Полифоническія формы опредѣляются по взаимному соотношенію составляющихъ ихъ мелодій, иначе говоря—голосовъ: нѣсколько одинаково мелодически разработанныхъ голосовъ мы называемъ контрапунктическимъ послѣдованіемъ или сложеніемъ; если одинъ голосъ имитируется мотивъ за мотивомъ другимъ и звучитъ съ нимъ одновременно, то передъ нами канонъ; если небольшая мелодическая тема, пройдя въ одномъ голосѣ, вступаетъ въ другомъ квинтой выше или квартой ниже, то является форма фуги.
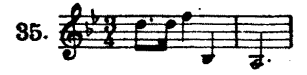
Въ гомофонической музыкѣ главное музыкальное содержаніе сосредоточивается въ мелодіи одного какого-нибудь и по преимуществу верхняго голоса, по отношенію къ которому другіе голоса, если они есть, составляютъ только аккомпаниментъ, придающій болѣе рельефа главному голосу, составляющій, такъ сказать, его оттушовку. Такая главная мелодія, будетъ ли она съ аккомпаниментомъ или безъ аккомпанимента, можетъ быть названа музыкальной рѣчью, представляющею такое же послѣдованіе цѣлаго ряда связанныхъ между собою отдѣльныхъ мыслей, какъ и всякая рѣчь словесная. Но и дальше въ строеніи такой мелодіи есть много аналогіи со строеніемъ словесной рѣчи: въ ней такъ же, какъ и въ этой послѣдней, есть самыя мелкія составныя частицы, которыя можно бы назвать музыкальными словами. Изъ такихъ частицъ, такъ же, какъ изъ словъ, составляются главныя, придаточныя, вводныя, равносильныя и соподчиненныя предложенія, а изъ этихъ послѣднихъ—періоды и т. п.

Характерное отличіе всѣхъ этихъ музыкально-синтаксическихъ формъ, если ихъ можно такъ назвать, заключается въ томъ, что ихъ чистые виды всегда составляются изъ четнаго числа тактовъ и притомъ въ такой прогрессіи: два такта, четыре, восемь, шестнадцать и т. д. Встрѣчаются эти же формы и съ другими четными и нечетными числами тактовъ, но это достигается такъ называемыми р а с ш и р е-

ніями, дополненіями или сокращеніями чистыхъ формъ, о чемъ своевременно будетъ сказано подробно.

Музыкальная фраза или двутактъ. Самая мелкая музыкально-грамматическая частица, дѣлящаяся только на одни мотивы, называется фразою. Такія-то именно фразы и можно уподобить слову: какъ слово заключаетъ въ себѣ только одно недѣлимое, но цѣльное понятіе, такъ и фраза заключаетъ только одну, самую короткую, недѣлимую, но цѣльную музыкальную мысль съ совершенно опредѣленнымъ началомъ и концомъ. Все, что было сказано о фразахъ и ихъ построеніи изъ мотивовъ при началѣ обзора полифоническихъ формъ, остается неизмѣннымъ и для формъ гомофоническихъ, но только въ первомъ случаѣ изъ фразъ строились темы, которыя должны были удовлетворять особымъ требованіямъ полифоніи. Въ гомофонической музыкѣ намъ придется имѣть дѣло съ такими формами, которыя, какъ замѣчено уже выше, будутъ составляться изъ двухъ, дважды-двухъ, дважды-четырехъ и т. д. тактовъ, а это обстоятельство вызываетъ извѣстныя ограниченія и для объема фразъ. Выше было дано такое опредѣленіе фразы: фраза заключаетъ одну недѣлимую, цѣльную музыкальную мысль съ опредѣленнымъ началомъ и концомъ. Но цѣльность и опредѣленность всякаго мелодическаго послѣдованія будетъ достигнута только тогда, когда оно удовлетворитъ основнымъ требованіямъ музыкальнаго искусства касательно тональности и размѣра, т.-е. когда такое послѣдованіе будетъ построено изъ ступеней опредѣленной тональности, и когда въ немъ вполнѣ выразится размѣръ (счетъ такта), при отсутствіи чего никакая музыкальная мысль понятною быть не можетъ. Но такъ какъ размѣръ фразы выразится только тогда, когда она выйдетъ изъ предѣловъ одного такта, т.-е. когда передъ нами пройдетъ одинъ тактъ и поступитъ хотя бы только одно начало слѣдующаго такта, поэтому музыкальная фраза, какъ пополняющая болѣе одного такта, называется двутактомъ.

Двутактъ можетъ заполнять все пространство двухъ тактовъ:



Онъ можетъ начинаться съ затакта; тогда въ послѣднемъ тактѣ остается столько свободныхъ долей, сколько ихъ вошло въ затактъ: Моцартъ. Соната F-dur.:
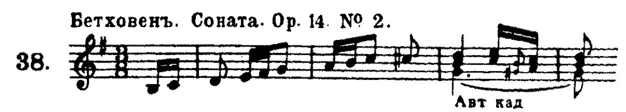


Двутакты не всегда представляютъ собою цѣльную фразу; они нерѣдко распадаются на два отдѣльныхъ однотакта:

Бетховенъ. Соната. Op. 2. № 3.



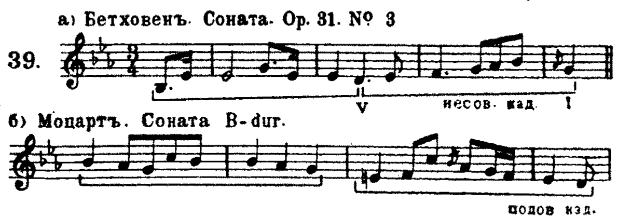
Предложенія. Музыкальная мысль, законченная какимъ-нибудь кадансомъ, называется предложеніемъ. Предложеніе наполняетъ собою обыкновенно четыре такта, т.-е. состоитъ изъ двухъ двутактовъ, которые или тѣсно сливаются въ одну фразу:

Бетховенъ. Соната. Op. 14. № 2.
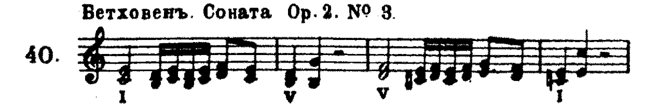


или болѣе или менѣе ясно распадается на два двутакта:

а) Бетховенъ. Соната. Op. 31. № 3



Часто двутакты настолько сходны ритмически, что четырехтактъ, состоящій изъ нихъ, вѣрнѣе называть удвоеннымъ двутактомъ:

Бетховенъ. Соната Op. 2. № 3.



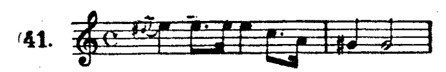
Въ приведенномъ примѣрѣ даже каждый двутактъ представляетъ самъ по себѣ каденцію (первый—половинную, второй—автентическую), въ виду чего каждый изъ нихъ, согласно данному выше опредѣленію, слѣдовало бы считать за предложеніе. Но для предложенія въ нихъ слишкомъ мало содержанія, равно какъ и въ двутактахъ примѣра 39, а. Въ виду кадансной законченности такихъ двутактовъ ихъ

также называютъ подпредложеніями; слѣдовательно, приведенный примѣръ состоитъ изъ двухъ подпредложеній.

Какъ двутакты, такъ и предложенія могутъ быть укороченными и удлиненными. Это достигается особыми пріемами, называемыми сокращеніями, расширеніями и дополненіями.
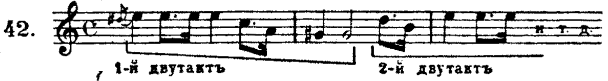
Сокращенія достигаются или уменьшеніемъ длительности нотъ, вслѣдствіе чего двутактъ или предложеніе становится короче, т.-е. не наполняетъ всего числа тактовъ, или сліяніемъ конца предыдущаго двутакта или предложенія съ началомъ слѣдующаго.

Въ этомъ примѣрѣ:

41. 
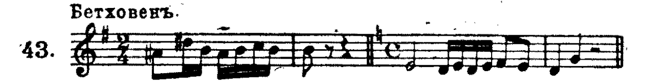
въ послѣднемъ тактѣ недостаетъ одной четверти, это сдѣлано для того, чтобы дать мѣсто затакту слѣдующаго двутакта, такъ:

Моцартъ. Соната A-moll.

42. 
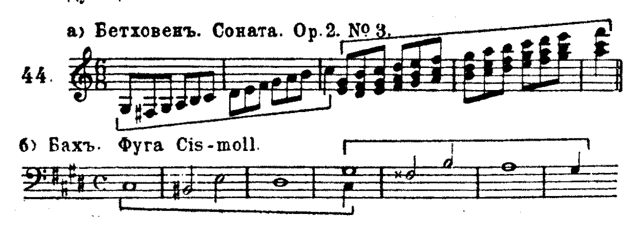
Подобныя сокращенія всегда почти и дѣлаются только съ этой цѣлью или ради особаго эффекта, заключающагося въ томъ, чтобы фразѣ придать короткое акцентированное окончаніе.

Бетховенъ.

43. 

Гораздо больше художественнаго значенія имѣютъ сокращенія второго рода, когда конецъ предыдущей части совпадаетъ съ началомъ слѣдующей.

a) Бетховенъ. Соната. Op. 2. № 3.

44. 

б) Бахъ. Фуга Cis-moll.

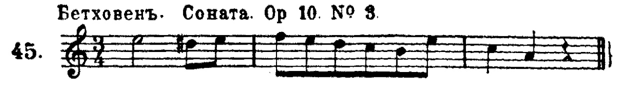
Въ первомъ случаѣ (примѣръ 44, а) послѣдняя нота перваго двутакта, выходящая изъ его границъ, сливается съ первой нотой второго двутакта. Во второмъ случаѣ второе четырехтактовое предложеніе начинается въ послѣднемъ аккордѣ перваго четырехтактоваго предложенія, и, такимъ образомъ, два четырехтакта занимаютъ пространство не 8, а 7 тактовъ.

Такія сокращенія, дѣлая каденціи, какъ заключительныя формулы, менѣе замѣтными, содѣйствуютъ усиленію болѣе тѣсной связи между составными частями цѣлаго.

Впрочемъ, сокращенія какъ этихъ, такъ еще и другихъ видовъ имѣютъ бо̀льшее примѣненіе при крупныхъ формахъ, гдѣ они и будутъ разсмотрѣны.

Расширенія достигаются или удлиненіемъ нотъ, или повтореніемъ какихъ-нибудь мотивовъ или цѣлыхъ тактовъ и являются обыкновенно гдѣ-нибудь на протяженіи фразы, до наступленія ея конца.

Слѣдующій примѣръ:



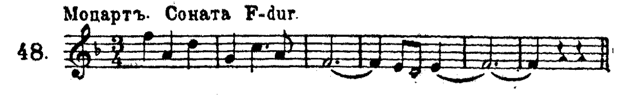
можно разсматривать какъ расширеніе такого двутакта:



Расширеніе произошло здѣсь отъ удлиненія перваго *ми*, вслѣдствіе чего двутактъ расширился до трехтакта. Но въ этомъ расширенномъ видѣ онъ получилъ характеръ укороченнаго четырехтактоваго предложенія:



Подобными расширеніями почти всегда можно объяснить нерѣдко встрѣчающіяся предложенія въ 5, 6 и даже 7 тактовъ. Напримѣръ, слѣдующее шеститактовое предложеніе

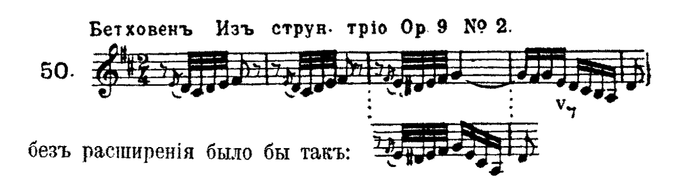


очевидно произошло отъ расширенія правильнаго четырехтакта:

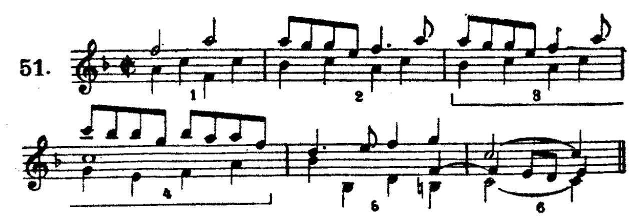


вслѣдствіе того, что ступень *фа* въ двухъ мѣстахъ, отмѣченныхъ +, удлинена.

Въ примѣрѣ 50 мы имѣемъ расширеніе предложенія до пяти тактовъ вслѣдствіе того, что арпеджіо каданснаго доминантаккорда, длительностью въ одинъ тактъ, растянуто на два такта:
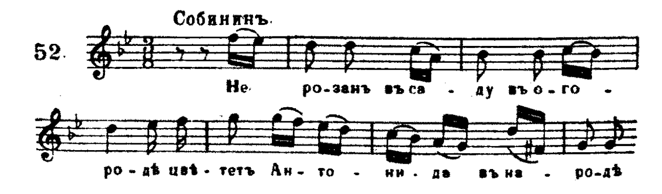


Моцартъ въ рондо сонаты F-dur, путемъ расширенія, даетъ такое шеститактовое предложеніе:



Это предложеніе сокращается: 1) въ пятитактовое, если выпустить 3-й тактъ, представляющій удвоеніе 2-го такта, и 2) въ четырехтактъ, если выпустить 3-й и 4-й такты.
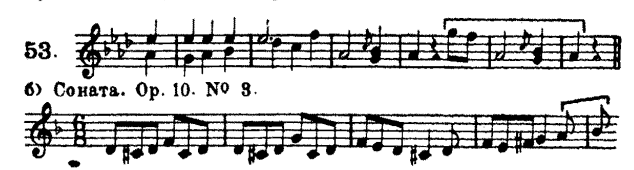
Болѣе цѣльный образецъ такого шеститакта есть у Глинки въ № 11 III акта «Жизни за Царя»:
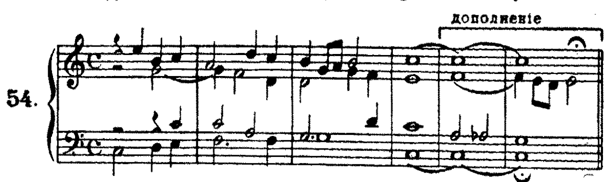


Здѣсь довольно трудно сказать, что представляетъ собою расширеніе? Такая плавность и затушевываніе расширеній придаетъ имъ высокую художественную цѣнность.

Дополненіе—наименѣе совершенная форма, служащая удлиненію предложеній: оно заключается въ простой приставкѣ какого-нибудь однотакта или двутакта, послѣ совершенно опредѣленной заключительной каденціи, напримѣръ:

а) Бетховенъ, Соната Ор. 2, № 1.
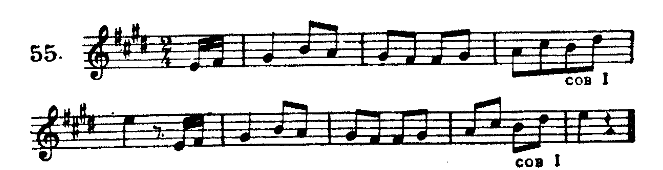


Въ примѣрѣ 53, а, дополненіе состоитъ изъ простого повторенія каденціи, заканчивающей предложеніе, а при б) оно является аккордовой перестановкой такой каденціи. Особенно часто встрѣчается дополненіе въ видѣ плагальной каденціи на органномъ пунктѣ тоники.
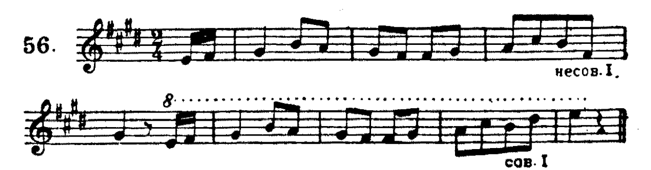


Сокращенія, дополненія и расширенія имѣютъ болѣе широкое примѣненіе при соединеніи частей крупныхъ формъ, гдѣ они и будутъ разсматриваться.

Періоды. Два предложенія съ различными кадансами составляютъ періодъ. Эти два условія въ общемъ остаются неизмѣнными для всѣхъ видовъ періодовъ: какіе угодно виды кадансовъ и предложеній (четырехтактовыхъ, сокращенныхъ или расширенныхъ) сущности періода не измѣняютъ, мѣняютъ только видъ его или величину, но отсутствіе одного изъ этихъ условій дѣлаетъ всякое послѣдованіе не періодомъ.

Изъ сказаннаго слѣдуетъ, что удвоенное, т.-е. буквально повторенное, предложеніе не будетъ періодомъ потому, что кадансы, заканчивающіе предложенія, будутъ совершенно одинаковы, и при такихъ условіяхъ послѣдованіе второго предложенія ничѣмъ не вызывается:



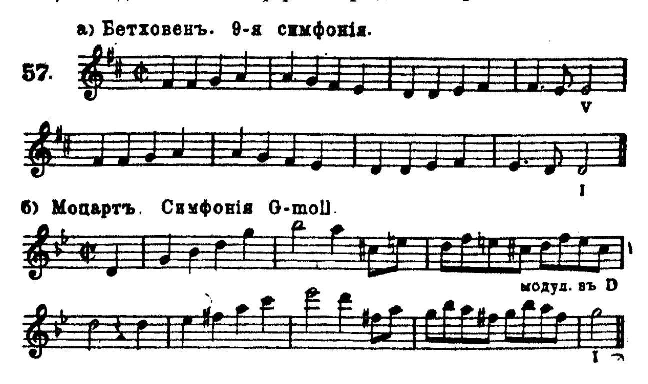
Поэтому Бетховенъ, желая построить не удвоенное предложеніе, а періодъ изъ удвоеннаго предложенія, мѣняетъ только двѣ послѣднія ноты перваго предложенія, оставляя ту же автентическую каденцію, но дѣлая ее несовершенною:



Второе, или послѣдующее, предложеніе написано октавою выше, но это, конечно, не имѣетъ никакого значенія.

Такой періодъ, состоящій изъ двухъ четырехтактовыхъ предложеній, называется **малымъ** или **восьмитактовымъ** **періодомъ**.

Потребность послѣдованія второго предложенія послѣ перваго будетъ сильнѣе, а слѣдовательно и форма періода—совершеннѣе, если первое
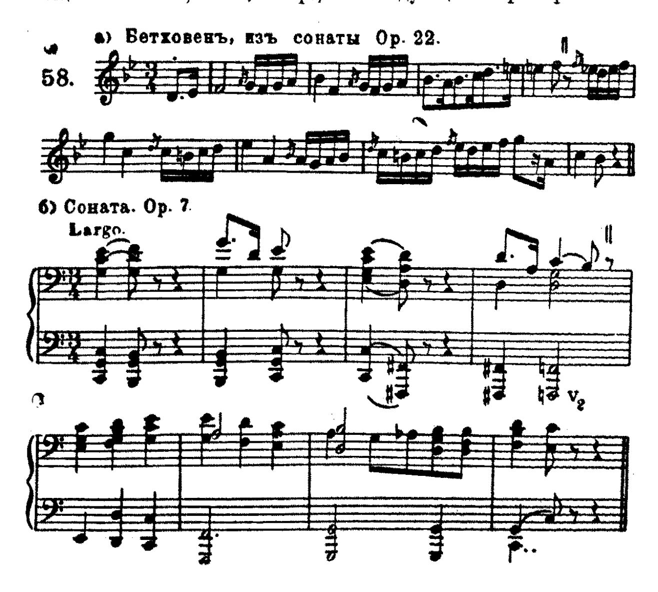


предложеніе закончится половиннымъ кадансомъ или модуляціей въ строй доминанты: половинный кадансъ будетъ требовать появленія автентическаго, а модуляція—возвращенія въ первоначальный строй, ради чего и является необходимость въ послѣдующемъ предложеніи.

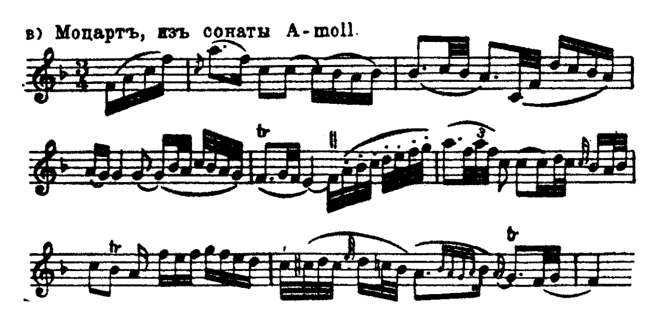
Образцы примѣра 57 даютъ періоды съ только-что названными кадансами.

Періоды, въ которыхъ послѣдующее предложеніе представляетъ буквальное повтореніе предыдущаго, хотя бы и съ измѣненнымъ концомъ, заключаютъ въ себѣ много однообразія. Болѣе совершенной формой считается та, въ которой второе предложеніе отличается въ гармоническомъ или мелодическомъ отношеніи отъ перваго. Такъ, напр., въ образцѣ примѣра 57, б, оба предложенія сходны только по мелодическому рисунку, по гармонической основѣ они различны: первое основано на трезвучіи соль-миноръ, ля-мажоръ и ре-мажоръ, а второе на вводноуменьшенномъ септаккордѣ тона соль-миноръ и трезвучій ре-мажоръ и соль-миноръ.

Разнообразіе между первымъ и вторымъ предложеніями можетъ быть еще бóльшимъ, какъ, напр., въ слѣдующихъ примѣрахъ:
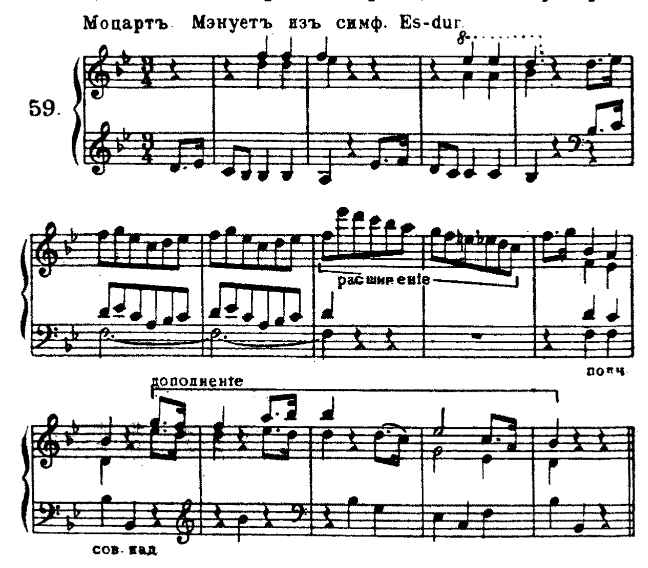


в) Моцартъ, изъ сонаты A-moll.



Въ примѣрѣ 58, а, второе предложеніе пользуется мотивами перваго, но мелодически ходы его отличаются. Еще болѣе самостоятельнымъ является второе предложеніе періода примѣра 58, б): въ немъ даже и мотивы новые, сравнительно съ мотивами перваго.

Весьма часто, особенно въ пьесахъ медленнаго характера, второе предложеніе является варіацiей перваго, какъ въ примѣрѣ 58, в.
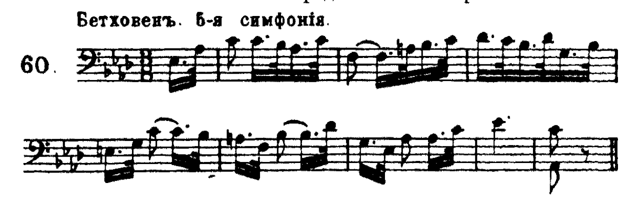


Періоды такъ же, какъ и предложенія, могутъ выходить изъ границъ восьми тактовъ вслѣдствіе расширеній и дополненій, которыя въ большинствѣ случаевъ являются въ концѣ. Образецъ примѣра 59 представляетъ и расширеніе, и добавленіе. Добавленіе имѣетъ очевидный характеръ приставки, а расширеніе (7 и 8 такты) хотя и введено довольно плавно, но совершенно свободно можетъ быть выпущено безъ нарушенія цѣльности всего періода.

Сокращенія въ такихъ мелкихъ формахъ, какъ восьмитактовые періоды, почти никогда не встрѣчаются, за исключеніемъ развѣ случая, указаннаго въ примѣрѣ 44, б, т.-е. когда конечный тактъ перваго предложенія является начальнымъ тактомъ послѣдующаго. Но такія сокращенія довольно рѣзко выдаются и удобопримѣнимы въ полифоническихъ формахъ, гдѣ четырехтактность періодовъ не преслѣдуется.

Большое восьмитактовое предложеніе. Цѣльная музыкальная мысль, занимающая пространство восьми тактовъ, но не подраздѣляющаяся такъ опредѣленно кадансомъ на двѣ половины, составляетъ большое восьмитактовое предложеніе. Напр.:
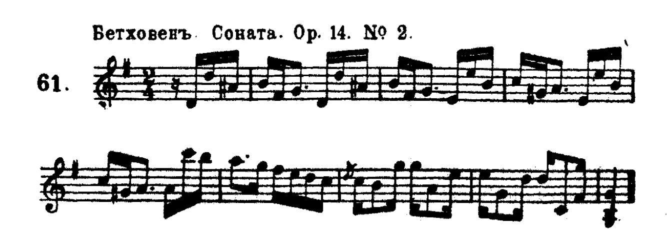
Бетховенъ. 5-я симфонія.
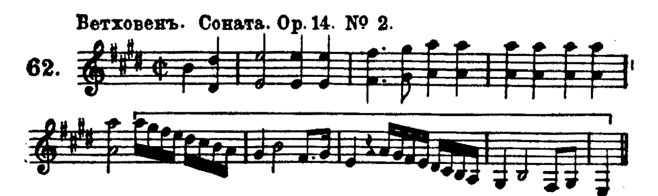


Это—самый совершенный видъ, не имѣющій ни одной остановки въ срединѣ.

Но встрѣчаются предложенія и менѣе цѣльныя, напр.: съ послѣдованіемъ однотактныхъ фразъ въ первой половинѣ и съ болѣе цѣльной четырехтактовой фразой во второй:

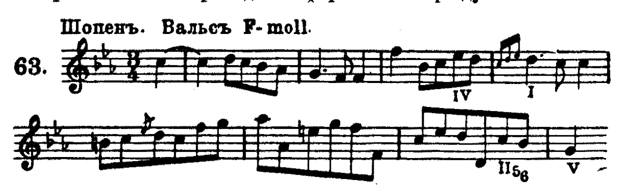
Бетховенъ. Соната. Op. 14. № 2.



Есть предложенія, похожія на четырехтактовыя съ добавленіемъ, представляющимъ въ то же время развитіе каданса:



Встрѣчаются и переходныя формы къ періоду:

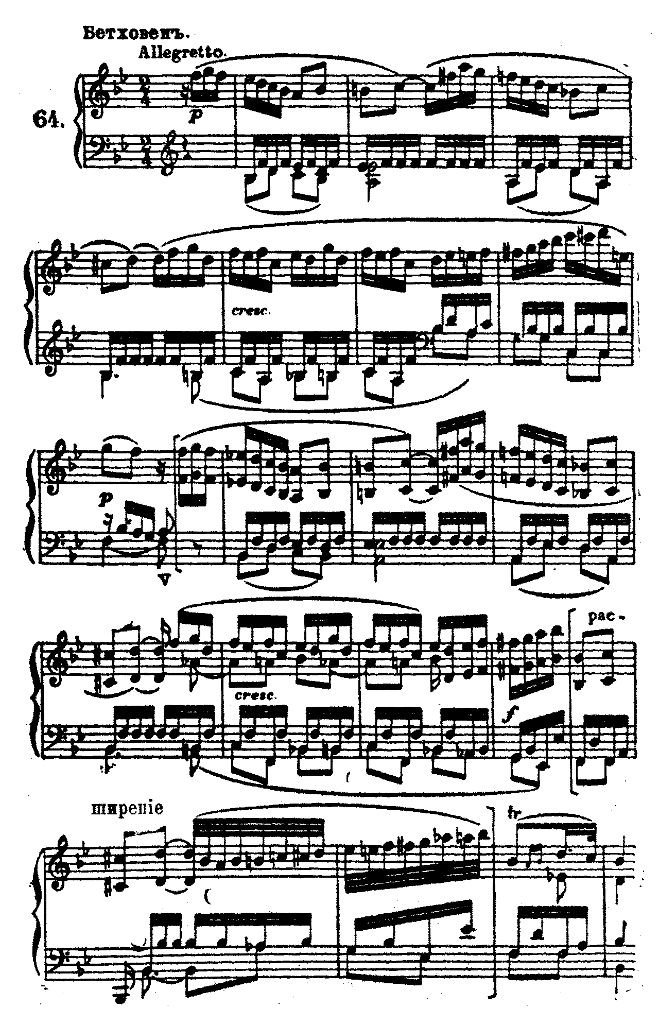


Здѣсь даже первые четыре такта заканчиваются плагальнымъ кадансомъ. Но этотъ кадансъ не выдается такъ ясно, какъ автентическій или половинный; кромѣ того, заключительный аккордъ ритмически растянутъ на цѣлый тактъ и, такимъ образомъ, затушеванъ. Наконецъ, вторая половина предложенія имѣетъ совершенно несходный съ первою мелодическій характеръ и, такимъ образомъ, не является отвѣтомъ на первую половину. Всѣ перечисленныя обстоятельства относятъ эту форму къ виду сложнаго (составного) предложенія въ восемь тактовъ.

Большой шестнадцатитактовый періодъ образуется изъ двухъ восьмитактовыхъ предложеній (см. примѣръ 64).

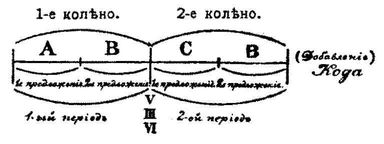
Самыми мелкими формами, въ которыхъ пишутся музыкальныя пьесы, составляющія законченное цѣлое, являются д в у х - и т р е х к о л ѣ н н ы й с к л а д ъ или д в у х - и т р е х к о л ѣ н н а я п ѣ с н я, носящая это названіе и тогда, когда она сочиняется для инструментальнаго исполненія.

Двухколѣнный складъ представляетъ собою сопоставленія двухъ періодовъ, находящихся точно въ такомъ же соотношеніи, въ какомъ находятся два предложенія, составляющія періодъ, т.-е. п е р в о е к о л ѣ н о (періодъ) заканчивается половиннымъ кадансомъ или моду-


Бетховенъ.
Allegretto.
64.
p
cresc.
p
cresc.
f
рас-
ширеніе
tr

лируетъ въ строй доминанты, а рѣже въ строи III или VI ступени, чѣмъ вызываетъ необходимость второго колѣна (періода), имѣющаго съ первымъ мотивную связь и заканчивающагося въ тоникѣ. Но и первое колѣно иногда заключается въ тоникѣ.

Схематически это можетъ быть показано такъ:



Въ рединѣ могутъ быть расширенія (преимущественно въ первомъ колѣнѣ), а въ концѣ добавленія или кода, если складъ представляетъ самостоятельную пьесу.
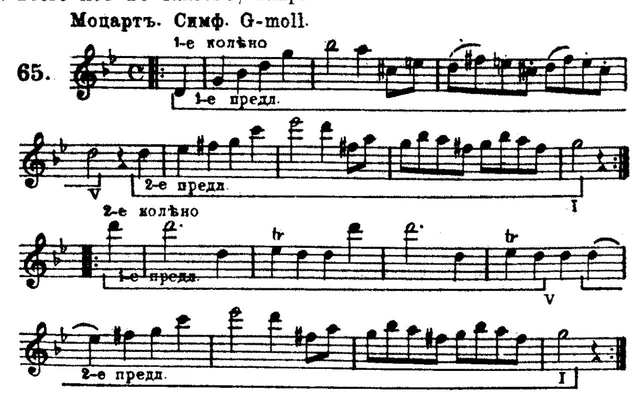
Мотивная связь выражается различно, но чаще первое предложеніе второго колѣна состоитъ изъ новыхъ мотивовъ, а второе предложеніе второго колѣна сходно со вторымъ предложеніемъ перваго колѣна, что указано буквами въ схемѣ. Но такое расположеніе сходныхъ и различныхъ частей не обязательно: существенное отличіе двухколѣнности есть присутствіе двухъ связанныхъ періодовъ.

Смотря по величинѣ предложеній (которыя могутъ быть четырех- и восьмитактовыми), двухколѣнная пѣсня бываетъ малою и большою.

Малая двухколѣнная пѣсня (безъ расширеній, дополненій и коды) должна, слѣдовательно, состоять изъ двухъ восьмитактовыхъ періодовъ, т.-е. всего изъ 16 тактовъ; напр.:

Моцартъ. Симф. G-moll.

65.



Такой же образецъ у Бетховена въ фортепіанной сонатѣ Ор. 57, вторая часть, Andante con moto (первые 16 тактовъ), или соната Ор. 22, minore изъ менуэта.

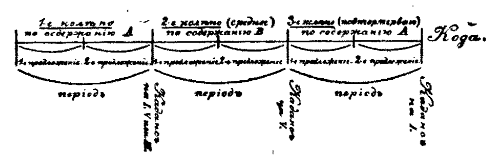
Такъ какъ теперь наступаетъ разсмотрѣніе формъ, которыя приводить въ полномъ изложеніи вслѣдствіе ихъ обширности было бы невозможно, то во всѣхъ подобныхъ случаяхъ будутъ указываться только соотвѣтствующіе образцы и для удобства читателя почти исключительно изъ фортепіанныхъ сонатъ Бетховена, такъ какъ имѣть подъ руками произведенія разныхъ композиторовъ не всякій можетъ, сонаты же Бетховена слишкомъ популярны, и ихъ всегда легко достать. Указанія будутъ сдѣланы по дешевому изданію Литольфа.

Большая двухколѣнная пѣсня состоитъ изъ двухъ шестнадцатитактовыхъ періодовъ, т.-е. изъ 32 тактовъ, если нѣтъ расширеній и добавленій. Весьма чистымъ примѣромъ изъ сонатъ Бехтовена можетъ служить начало сонаты Ор. 26, andante до первой варіаціи. Такты 1—8 составляютъ сложное восьмитактовое предложеніе, съ заключеніемъ на доминантѣ; такты 9—16—второе предложеніе, представляющее собою варіантъ перваго, но заключающееся въ тоникѣ и потому образующее съ первымъ большой шестнадцатитактовый періодъ, который и составляетъ первое колѣно. Такты 17—26 составляютъ первое предложеніе второго колѣна съ расширеніемъ (такты 25 и 26); такты 27—34—есть второе предложеніе второго колѣна.

Ради удлиненія формы какъ въ маломъ, такъ и большомъ складѣ, иногда удвоиваютъ его части, или буквально повторяя ихъ, или въ видѣ варіацій. Такъ удвоенъ, при помощи простыхъ репризъ, малый двухколѣнный складъ, приведенный въ примѣрѣ 65, такъ какъ при исполненіи слушатель услышитъ вмѣсто 16 тактовъ 32 такта. Повтореніе частей съ ихъ варіированіемъ примѣнено у Бетховена въ allegretto (вторая часть) сонаты Ор. 10, № 2: средина этого allegretto, написанная въ ре-бемоль-мажоръ, представляетъ большой двухколѣнный складъ съ варіированными частями, отчего получается вмѣсто 32 тактовъ восемьдесятъ шесть, изъ которыхъ, впрочемъ, послѣдніе шесть являются добавленіемъ, сдѣланнымъ для перехода къ началу allegretto.

Трехколѣнный складъ. Если взять какой нибудь періодъ съ окончаніемъ на доминантѣ или съ какой-нибудь другой каденціей только не въ тоникѣ, а затѣмъ повтореніе этого періода, но съ кадансами въ тоникѣ, что составило бы простѣйшій двухколѣнный складъ, и между ними вставить средній такой же періодъ съ новымъ содержаніемъ, то получимъ трехколѣнный складъ, который, въ зависимости отъ величины предложеній, а слѣдовательно и періодовъ такъ же, какъ и

двухколѣнный, можетъ быть большимъ и малымъ. Схематически его можно обозначить такъ:



Такимъ образомъ, **малый трехколѣнный складъ**, безъ расширеній и добавленій, заключаетъ въ себѣ шесть четырехтактовыхъ предложеній, или три восьмитактовыхъ періода, т.-е. всего 24 такта.

Большой трехколѣнный складъ, составляющійся изъ восьмитактовыхъ предложеній, будетъ имѣть въ чистомъ видѣ 48 тактовъ. Но если трехколѣнный складъ является отдѣльнымъ, законченнымъ сочиненіемъ, то нерѣдко къ нему приставляется кода. Кромѣ того, всегда возможны расширенія и добавленія, увеличивающія нормальное число тактовъ.

По каденціямъ, заканчивающимъ колѣна, трехколѣнный складъ можетъ имѣть слѣдующія разновидности.

Первое колѣно заканчивается въ тоникѣ или въ доминантѣ, а въ минорѣ можетъ заключаться въ минорной доминантѣ или въ параллельномъ мажорѣ, т.-е. на своей верхней медіантѣ (III ступень).

Второе колѣно, новаго содержанія и всегда нѣсколько иной конструкціи, чѣмъ первое, держится строя доминанты или параллельнаго мажора, а иногда, при помощи внезапной модуляціи, и другого, болѣе отдаленнаго строя.

Третье колѣно есть или буквальное повтореніе перваго колѣна, или его небольшая варіація.

Образцами малаго трехколѣннаго склада могутъ служить изъ Бетховена: 1) скерцо сонаты Op. 14, № 2. Первое колѣно, оканчивающееся въ тоникѣ, составляютъ первые 8 тактовъ; оно состоитъ изъ періода, представляющаго повтореніе одного и того же предложенія съ разными кадансами. Второе колѣно представляетъ собою 2+2+4 такта, построенныхъ на доминантсептаккордѣ. Третье колѣно есть неоконченное повтореніе (всего шесть тактовъ) перваго колѣна. 2) Начало рондо сонаты Op. 31, № 1, (первые 24 такта) заключаетъ по восьми тактовъ въ каждомъ колѣнѣ. Третье колѣно представляетъ варіацію перваго (мелодія въ басу).

Въ маломъ трехтактномъ складѣ особенно часто пишутъ менуэты и скерцо, а также и ихъ тріо, но онъ можетъ являться и частью другой, болѣе крупной формы.

Образцомъ большого трехколѣннаго склада можно указать Allegretto изъ сонаты Бетховена Op. 14, № 1, написанное въ ми-минорѣ.

Первое колѣно (1—16 такта), періодъ изъ повторенія одного и того же восьмитактоваго предложенія въ разныхъ октавахъ и съ разными каденціями, заканчивается въ тоникѣ. Во второмъ колѣнѣ (17—32 такты), построенномъ такъ же, преобладаетъ двутактность. Колѣно закончено половинной каденціей. Третье колѣно (33—51 такты) начинается повтореніемъ перваго (33—42 такты), только октавою выше, но съ 33 такта сдѣлано отклоненіе къ субдоминантѣ, въ видѣ расширенія въ три такта (45—47 такты), послѣ чего и наступаетъ заключительный кадансъ въ ми-минорѣ (51 тактъ), за которымъ наступаетъ кода (52—61 такты), заканчивающаяся мажорной тоникой, какъ это часто дѣлалось въ старину въ минорныхъ пьесахъ.

Въ трехколѣнномъ складѣ мы впервые встрѣчаемъ трехчастную симметрію, состоящую въ томъ, что между колѣномъ и его повтореніемъ (третьимъ колѣномъ) является среднее, связующее колѣно.

Двух- и трехколѣнный склады встрѣчаются какъ части болѣе крупныхъ формъ, по преимуществу, какъ увидимъ ниже, формы рондо, и какъ отдѣльныя законченныя формы, хотя для этого двухколѣннымъ складомъ пользуются рѣже, чѣмъ трехколѣннымъ, такъ какъ этотъ послѣдній, въ виду присутствія въ немъ средняго колѣна и повторенія перваго,—болѣе законченъ. Въ формѣ двух- и трехколѣннаго склада обыкновенно сочиняются темы для варіацій, слѣдовательно, и ихъ варіаціи *), менуэты и скерцо (чаще въ трехколѣнномъ складѣ) и разные художественные и бальные танцы, хотя во всѣхъ этихъ случаяхъ обыкновенно соединяются двѣ части, двух- или трехколѣнныя, склада, и вторая изъ нихъ называется тріо. Такимъ образомъ, является составная форма — пѣсня съ тріо, которая исполняется обыкновенно такъ:

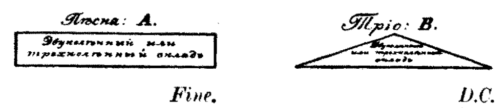
1) пѣсня (двух- или трехколѣннаго склада),
2) тріо (такая же или подобная по складу пѣсня) и
3) повтореніе первой пѣсни.

Такимъ образомъ, въ пѣснѣ съ тріо является такая же трехчастная симметрія, какъ и въ трехколѣнномъ складѣ, но только связующей средней частью здѣсь является уже цѣлая пѣсня, а не одинъ періодъ.

Схематическое обозначеніе будетъ сходно съ трехколѣннымъ складомъ, но такъ какъ пѣсня и ея тріо являются болѣе крупными законченными, различными по содержанію и отдѣльными формами, только

*) Знаменитыя варіаціи Бетховена въ его сонатахъ особенно Op. 26, Баха, Шуберта, Шумана и др.

сопоставленными въ одно трехчастное цѣлое въ виду повторенія пѣсни послѣ тріо, то мы и обозначимъ ихъ не сплошной линіей, а раздѣльными фигурами, такъ:



т.-е. при исполненіи услышимъ первую пѣсню, напр., менуэтъ, скерцо и т. п., затѣмъ другую, т.-е. тріо, въ концѣ котораго стоитъ D. C. (Da Capo), часто съ прибавленіемъ словъ «menuetto D. C.» «Scherzo D. C.», а затѣмъ опять первую пѣсню до ея конца, гдѣ слово fine указываетъ на окончаніе всей формы. Такимъ образомъ написанное, какъ показано выше, для слушателя явится въ такомъ видѣ:



Тріо обыкновенно рѣзко отличается и по характеру содержанія, и по тональности, а иногда и по конструкціи отъ первой пѣсни, какъ это становится яснымъ даже при бѣгломъ обзорѣ любого менуэта или скерцо. Если первая пѣсня—оживленнаго ритма, то тріо—болѣе спокойнаго (обратно бываетъ рѣже). Въ тональностяхъ также нѣтъ преобладанія только одного доминантоваго соотношенія, какъ между колѣнами двух- и трехколѣннаго склада: тріо, напр., пишется въ строѣ субдоминанты, или въ строѣ первой пѣсни, или въ одноименномъ строѣ, и въ этихъ двухъ послѣднихъ случаяхъ тріо, въ зависимости отъ его наклоненія, получаетъ названіе maggiore (мажоръ) или minore (миноръ); иногда оно бываетъ въ тонѣ большой терціи внизъ и т. д. Словомъ, въ пѣснѣ съ тріо, кромѣ трехчастности, выступаетъ рельефно еще одно весьма важное музыкально-эстетическое сходство—контрастъ, который въ трехколѣнномъ складѣ едва только проглядывалъ въ видѣ несходства средняго колѣна съ первымъ и третьимъ. Стремленіями къ контрасту объясняется и самое названіе тріо, которое старинные композиторы писали трехголосно въ отличіе отъ первой части, писавшейся двухголосно. Художественное развитіе этой формы бываетъ весьма незначительно сравнительно съ ея чистымъ видомъ, а именно: иногда въ концѣ первой пѣсни дѣлаютъ переходное добавленіе къ тріо, не имѣющее, впрочемъ, органической связи и легко исключаемое какъ простая приставка. Повтореніе первой части послѣ тріо дѣлается иногда не посредствомъ Da Capo, а выписывается съ несущественными сокращеніями, расширеніями или легкими варіаціями и прибавкою коды.

Дѣлать здѣсь подробный разборъ не предвидится надобности: найти образцы пѣсни съ тріо не трудно, такъ какъ это будутъ

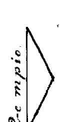
непремѣнно всѣ менуэты и скерцо. Но, впрочемъ, надо замѣтить, что иногда эта форма такихъ опредѣленныхъ названій и не имѣетъ, какъ это встрѣчается и въ сонатахъ Бетховена, напр.: Allegretto изъ сонаты Op. 14, № 1; Allegretto изъ сонаты Op. 10, № 2 (пѣсня въ F-moll. Tріо въ Des-dur); второе Allegro въ сонатѣ Op. 7 — все это пѣсни съ тріо.

Рѣдко, но встрѣчается пѣсня съ двумя тріо, исполняемая такъ, какъ показано въ примѣрѣ 65, а.

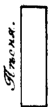
Пѣсня.

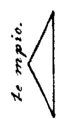
Такъ написанъ маршъ Мендельсона въ его «Сонъ въ лѣтнюю ночь»: начало въ C-dur; первое тріо въ G-moll, а второе тріо въ F-dur.

Выше былъ случай упомянуть, что въ формѣ пѣсни съ тріо пишутся танцы, которые могутъ быть раздѣлены на бальные, національные, старинные и художественные, предназначенные не для исполненія на балахъ.



Къ бальнымъ танцамъ относятся частью народные, напр.: полька, вальсъ, мазурка и др., частью составленные балетмейстерами, каковы кадриль или контрдансъ, лансье и др. Характерное ихъ отличіе заключается въ преобладаніи танцовальнаго характера надъ музыкальнымъ содержаніемъ. По формѣ они не могутъ отступать отъ строгихъ ея рамокъ, и, напримѣръ, такіе танцы, какъ кадриль или лансье, не допускаютъ ни расширеній, ни сокращеній, такъ какъ каждая фигура, т.-е. каждая пѣсня съ тріо, должна имѣть опредѣленное число тактовъ, иначе музыки или можетъ не хватить, или ея будетъ много.

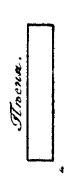




Къ національнымъ танцамъ относятся танцы разныхъ народовъ, не всегда придерживающіеся формы пѣсни съ тріо.

Старинные танцы, среди которыхъ есть и народные, и не-народные, теперь вышли изъ употребленія, но они важны тѣмъ, что старинные композиторы, сохраняя типичныя черты этихъ танцевъ, придавали имъ художественную обработку.

Болѣе извѣстны изъ такихъ танцевъ слѣдующіе: аллеманда (умѣренный: темпъ въ $^4/_4$ или въ $^3/_4$); бурре (оживленный въ $^4/_4$ или Ф); чакона (медленный: темпъ въ $^3/_4$, рѣже въ $^4/_4$) представляетъ рядъ варіацій на тему, чаще лежащую въ басу; куранта (оживленнаго темпа въ $^3/_4$); гавотъ (умѣрен.: темпъ въ $^4/_4$); жига (быстрый въ $^3/_4$); сарабанда и менуэтъ (оба медленные, въ $^3/_4$).



65-а.

Рядъ этихъ танцевъ, соединенныхъ въ одно сочиненіе, назывался сюитой, въ отличіе отъ партиты, въ составъ которой между

нумерами входили и не-танцы. Знамениты сюиты и партиты I. С. Баха. Довольно близко къ партитамъ стоятъ серенады, состоящія также изъ ряда разныхъ некрупныхъ пьесъ, среди которыхъ есть и танцы; таковы серенады Бетховена (Op. 8), Гайдна и Моцарта. Эти составныя формы являются родоначальниками современной симфоніи, сонаты и ансамблей, каковы квартеты, квинтеты, тріо и проч., также состоящія изъ ряда отдѣльныхъ пьесъ, среди которыхъ и до сихъ поръ очень часто встрѣчается менуэтъ, замѣненный Бетховеномъ скерцо.

Художественные или идеализированные танцы не предназначаются для баловъ; они являются салонными, а иногда и концертными пьесами и нерѣдко весьма высокаго художественнаго значенія, каковы, напр., мазурки, вальсы и полонезы Шопена, Шуберта, Вебера и многихъ другихъ композиторовъ.

Къ танцовальной музыкѣ относятся и балеты, среди нумеровъ которыхъ бываютъ не только танцы, но и музыка, подъ сопровожденіе которой происходятъ мимическія движенія. Въ балетѣ танцовальная музыка у первоклассныхъ композиторовъ иногда доведена до степени иллюстраціи мимико-драматическаго дѣйствія, происходящаго на сценѣ. Изъ числа русскихъ композиторовъ высокохудожественную балетную музыку писали П. И. Чайковскій («Лебединое озеро», «Щелкунчикъ», «Спящая красавица» и др.), Римскій-Корсаковъ («Млада»—опера-балетъ), Глазуновъ и др.

Марши, предназначаемые для маршированія, также относятся къ танцовальной музыкѣ. Художественными образцами могутъ служить марши Шуберта, комическій маршъ Черномора Глинки изъ «Руслана и Людмилы», Мендельсона изъ «Сна въ лѣтнюю ночь», Вагнера—изъ Тангейзера, похоронные марши Бетховена (3-я симф. и соната Op. 26), Шопена и др.

Въ формѣ пѣсни съ тріо и безъ тріо пишутся еще и другія мелкія пьесы-этюды, предназначаемые для развитія техники, но нерѣдко и съ большими художественными достоинствами, каковы этюды Шопена, симфоническіе этюды Шумана и др., а также ноктюрны, баллады, элегіи и пр.

До сихъ поръ были разсмотрѣны составныя музыкальныя формы, каковы двух- и трехколѣнный складъ, варіаціи, пѣсня съ тріо, сюита, партита и пр. Всѣ части этихъ формъ, за рѣдкими исключеніями, слишкомъ ясно разграничены: колѣна распадаются на періоды, слѣдующій періодъ наступаетъ только послѣ опредѣленной каденціи предшествующаго такъ же, какъ и второе колѣно наступаетъ только тогда, когда первое совершенно закончено; въ пѣснѣ съ тріо разграниченность еще бо̀льшая.

Хотя такая раздѣльность частей и составляетъ характерную черту именно этихъ формъ, но художественное чутье лучшихъ композиторовъ всегда стремилось къ бóльшей связности, при которой составныя части какъ бы втекаютъ одна въ другую или соединяются особыми вставными связями. Этимъ достигаются бóльшая цѣльность и граціозность всей формы. Къ такимъ связнымъ формамъ мы и переходимъ и все меньше и меньше будемъ имѣть дѣло съ законченными періодами и колѣнами; ихъ смѣнятъ фразы, партіи, темы и группы, составляющія видовыя понятія одного и того же рода, представляющія собою главныя, связующія, переходныя или заключительныя музыкальныя мысли. Вышеприведенные термины будутъ только характеризовать бóльшую или меньшую стоимость музыкальнаго содержанія этихъ мыслей, ихъ значеніе, а слѣдовательно и ту или другую ихъ конструкцію.

Фраза представляетъ собою мысль, не имѣющую большого значенія, мало округленную и не законченную; слѣдовательно, она и не можетъ имѣть мѣста тамъ, гдѣ дѣло касается главныхъ или хотя бы и второстепенныхъ, но существенныхъ частей сочиненія.

Партія указываетъ на болѣе оформленную, округленную музыкальную мысль, какъ, напр., на большое предложеніе, на законченный періодъ и пр.

Подъ **темою** подразумѣваютъ форму еще болѣе закругленную, законченную и состоящую иногда изъ многихъ музыкальныхъ мыслей, какъ, напр., изъ двух- или трехчастнаго періода, изъ малой формы пѣсни и пр.

Подъ **группою**, какъ понятіемъ коллективнымъ, собирательнымъ, понимаютъ совокупность нѣсколькихъ значительныхъ музыкальныхъ мыслей.

Но фразы, партіи, темы и группы, различаясь по степени значенія и законченности заключающихся въ нихъ музыкальныхъ мыслей, различаются еще и по той роли, какую онѣ играютъ въ цѣломъ сочиненіи, т.-е. являются ли онѣ главными, побочными или второстепенными, переходными, связующими или заключительными членами въ цѣломъ сочиненіи, отъ чего зависитъ и ихъ строеніе. Фраза, напр., не можетъ быть ни главной, ни побочной, ни заключительной партіей или темой; она удобна, какъ связь. Въ зависимости отъ своего строенія и назначенія она и называется связью, или связующимъ предложеніемъ, а если ведетъ къ другому строю, то — переходомъ, переходнымъ предложеніемъ и т. п. Партія бываетъ главною, побочною, заключительною и переходною. Какъ главная или побочная, она обыкновенно представляетъ собою или періодъ, или

большое, развитое предложеніе, обыкновенно не законченное, а сливающееся съ началомъ связи. Въ крупныхъ сочиненіяхъ партія можетъ быть группою или двух- и трехколѣннымъ складомъ. Какъ заключительная, она обыкновенно представляетъ частичное строеніе, состоящее изъ многократныхъ повтореній кадансныхъ фразъ, секвенцій, расширеній и дополненій, часто переходитъ въ коду. Какъ партія въ роли переходной, прежде всего она должна быть пополнена модуляціями, а затѣмъ, чтобы имѣть право на названіе партіи, она должна состоять изъ предложеній или вообще обладать достаточной определѣнностью по своему строенію; въ противномъ случаѣ ее обыкновенно называютъ просто ходомъ. Тема, въ силу своей бóльшей оформленности, чаще всего бываетъ главною или побочною; переходною же она быть не можетъ, такъ какъ постоянныя модуляціи мѣшали бы ея цѣльности. Для заключительной партіи тема тоже мало пригодна, такъ какъ заключеніе въ сравненіи съ главной или побочной есть часть второстепенная, и потому сосредоточеніе въ ней слишкомъ большой оформленности и музыкальнаго интереса можетъ быть въ ущербъ этимъ болѣе важнымъ частямъ. Если же заключеніе слишкомъ развито, то его обыкновенно называютъ кодою или большою кодою.

Группы тѣмъ менѣе подходятъ для переходныхъ и заключительныхъ частей и обыкновенно бываютъ главными или побочными частями въ очень крупныхъ сочиненіяхъ.

Къ такимъ связнымъ въ своихъ частяхъ цѣльнымъ формамъ, въ которыхъ могутъ быть примѣнимы всѣ перечисленные виды составныхъ частей, относятся рондо всѣхъ видовъ и первая часть сонаты, называемая сонатнымъ allegro. Но и эти формы подраздѣляются на низшія и высшія: къ низшимъ относятся 1) рондо съ одной темой, или первой формы, 2) рондо съ двумя темами, или второй формы, и 3) рондо съ тремя темами, или третьей формы; къ высшимъ формамъ принадлежатъ сонатное аллегро и два вида высшихъ формъ рондо, т.-е. четвертая и пятая формы.

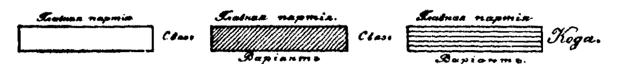
Выше былъ уже случай замѣтить, что существенное отличіе всѣхъ только-что перечисленныхъ формъ есть слитность ихъ частей, но такая, при которой все-таки главныя мысли подъ названіемъ партій и темъ выдѣляются, но выдѣляются не своею разграниченностью, а различіемъ содержанія. Слѣдовательно, изъ средствъ музыкальной эстетики здѣсь, кромѣ симметріи, имѣющей исключительное отношеніе къ формѣ, выступаютъ на первый планъ цѣнность внутренняго содержанія и контрасты, тѣмъ большіе, чѣмъ совершеннѣе и развитѣе форма.

Но сколько, однако, эти связныя формы ни отличаются отъ пѣсни и пѣсни съ тріо, тѣмъ не менѣе, всѣ онѣ имѣютъ къ этимъ послѣднимъ близкое соотношеніе и могутъ быть отъ нихъ производимы.

Низшія формы рондо.

Рондо первой формы съ одной темой *) есть не что иное, какъ тема и нѣсколько ея легкихъ варіацій, но только связанныхъ между собою и обыкновенно законченныхъ кодою, тогда какъ въ простомъ рядѣ варіацій эти послѣднія стоятъ особнякомъ, и всегда, безъ замѣтнаго ущерба для сочиненія можно выпустить ту или другую изъ нихъ, чего съ темами рондо сдѣлать нельзя. Тема такого рондо пишется обыкновенно или въ какой-нибудь мелкой формѣ пѣсни (если рондо большое), или (если хотятъ создать болѣе миніатюрную пьесу) въ формѣ періода, а иногда и большого предложенія, называемаго тогда партіею. Такой главной темѣ часто не придаютъ законченности, прямо переводя ее въ связь, которая, въ свою очередь, также незамѣтно переходитъ къ варіированному повторенію темы и т. д. Въ рондо этой формы главная партія проходитъ два-три раза.

Схематически рондо первой формы можно обозначить такъ:



Образцомъ рондо первой формы можно указать первую часть изъ сонаты Op. 54, F-dur.

Главная тема въ темпо menuetto построена такъ: удвоенное четырехтактовое предложеніе (4+4=8), удвоенное восьмитактовое предложеніе (8+8=16).

Съ послѣдней четверти 24 такта вступаетъ ходъ въ тріоляхъ, заключающій въ себѣ 45 тактовъ, который по своей обширности и совершенно своеобразному характеру можетъ быть названъ переходной партіей.

Въ 69 тактѣ онъ приходитъ къ варіированной главной темѣ, повторяющейся цѣликомъ; съ 92 такта опять вступаетъ прежняя ходообразная связующая партія, но уже сокращенная до двѣнадцати тактовъ и подводящая къ третьему появленію главной темы, переходящей въ коду (tempo 1-o), пользующуюся частью мотивами главной партіи, частью связующей (органный пунктъ въ тріоляхъ).

Еще болѣе крупною формою является анданте изъ пятой симфоніи Бетховена.

---

*) Рондо получило названіе отъ слова rond—кругъ; такъ въ старинной музыкѣ назывался родъ хороводной пѣсни, которую поочерёдно повторяли всѣ участвующіе.

Какъ на короткую форму можно указать Largo appossionato изъ первой сонаты Бетховена Op. 2, № 2 *).

Главная тема въ формѣ пѣсни двухколѣннаго склада съ расширеніемъ. Съ 19 такта наступаетъ связующая партія періодической формы.

Второй разъ тема проходитъ цѣликомъ (такты 32—50), послѣ чего наступаетъ короткая связь, подводящая къ темѣ въ минорѣ, которая показана только въ двухъ тактахъ (такты 58—59), послѣ чего она переходитъ въ ходъ, подводящій къ послѣднему сокращенному изложенію темы съ кодою въ пять тактовъ.

Рондо второй формы или съ двумя темами строится изъ двухъ чередующихся темъ на подобіе пѣсни съ тріо, но только связанныхъ между собою, причемъ вторая тема также контрастируетъ съ первой, какъ и тріо съ его пѣсней. Слѣдовательно, схематически обозначить рондо второй формы можно такъ:

Главная партія — *Связь* — *Побочная партія* — *Связь* — *Главная партія* — *и т. д. Кода*

Темы называютъ также первую—г л а в н о й, а вторую—п о б о ч н о й. Въ виду отличія по характеру главной партіи отъ побочной, эта послѣдняя въ схемѣ обозначена другой фигурой. Побочная тема иногда является дважды; тогда главная проходитъ три раза и во всякомъ случаѣ заканчиваетъ сочиненіе, какъ это будетъ и во всѣхъ другихъ формахъ рондо, такъ какъ только окончаніемъ, представляющимъ буквальное или близкое повтореніе начала въ музыкальныхъ формахъ, и достигается единство.

Построеніе темъ такое же, какъ и въ рондо первой формы.

Образцомъ можно указать Adagio изъ сонаты Бетховена Op. 2, № 3 **).

Главная партія въ формѣ незаконченнаго періода въ *Ми*-мажоръ при помощи двухтактоваго расширенія, представляющаго въ то же время и связующую фразу, переходитъ къ побочной партіи въ *ми*-миноръ (арпеджія въ правой рукѣ), которая также безъ выдѣленной связи переходитъ къ главной темѣ. Эта послѣдняя, при помощи нѣсколько бóльшаго расширенія, чѣмъ въ первый разъ, приходитъ снова къ побочной партіи, но уже въ мажорѣ.

Рондо второй формы представляетъ также финалъ сонаты Op. 14, № 1, въ *Ми*-мажоръ. Тамъ вторая тема въ *соль*-мажоръ, прохо-

---

*) См. Б у с с л е р ъ, «Учебникъ музыкальныхъ формъ», Изд. 1883 г.
**) См. тамъ же.

дящая только одинъ разъ, слишкомъ очевидна. Въ этой же формѣ— Adagio grazioso сонаты Соль-мажоръ Ор. 31, № 1. Побочная партія въ ля-бемоль-мажоръ начинается въ этомъ рондо съ 36 такта.

Рондо съ тремя темами, или третьей формы, строится при участіи трехъ контрастирующихъ партій: главной, первой побочной и второй побочной, при томъ же условіи чередованія.

Схема этой формы слѣдующая (см. прим. 65, б).

Остальныя условія—всѣ тѣ же, какъ и въ предшествующихъ формахъ. Въ эстетическомъ отношеніи—больше разнообразія и контраста въ виду чередованія трехъ темъ.

Изъ сказаннаго ясно происхожденіе рондо этой формы изъ пѣсни съ двумя тріо.

Образцомъ служитъ рондо изъ сонаты Бетховена Ор. 53. Главная партія въ До-мажоръ переходитъ въ связующую (трель въ правой рукѣ); съ 70 такта вступаетъ вторая тема въ ля-миноръ, переходящая въ связь, начинающуюся съ октавнаго вступленія мотивовъ главной темы, которая повторяется буквально. Въ 175 тактѣ наступаетъ вторая побочная тема въ до-миноръ, послѣ которой вступаетъ связь, начинающаяся, какъ и въ первый разъ, мотивами главной партіи, переходящими въ длинную ходообразную связующую партію, подводящую къ третьему и послѣднему прохожденію главной партіи, но уже въ сокращеніи.

Затѣмъ наступаетъ связующая партія, напоминающая первую связующую, но она подводитъ къ широкой кодѣ (prestissimo), которая начинается съ мотивовъ главной темы, которые въ концѣ (трель) проводятся въ увеличеніи ихъ длительности.

Этотъ, богатѣйшій по замыслу, широтѣ и цѣльности образецъ отличается оригинальной особенностью: всѣ его темы до третьяго повторенія главной изъ нихъ, вступаютъ въ басу съ аккомпаниментомъ сверху.

Часто говорятъ о переходныхъ формахъ рондо, а нѣкоторые теоретики разсматриваютъ даже среднія формы, какъ, напр., форма между первой и второй и т. п.

Такая неувѣренность въ причисленіи какого-нибудь рондо къ той или другой чистой формѣ является или потому, что связи, ходы и соединяющія партіи бываютъ слишкомъ развиты, т.-е. оформлены и близко подходятъ или къ предложеніямъ, или къ періодическому строенію, вслѣдствіе чего являются похожими на самостоятельныя партіи, или, наоборотъ,—темы (конечно, только побочныя) недостаточно оформлены и скорѣе подходятъ

65 б.

Главная партія — Связь — 1-я побочная — Связь — Главная партія — Связь — 2-я побочная — Связь — Главная партія — Кода

къ типу связующихъ и переходныхъ частей, чѣмъ къ самостоятельнымъ партіямъ.

Образцомъ такого сомнительнаго рондо является Largo изъ сонаты Бетховена Ор. 7: главная партія, широко развитая, заканчивается въ 24 тактѣ, а съ 25 слѣдуютъ три четырехтакта (25—37), которые и представляютъ собою спорный вопросъ: считать ли ихъ за связующую партію (вслѣдствіе ихъ модулирующаго характера), или за вторую тему, къ которой тогда переходъ составляютъ всего 9 нотъ 24 такта; а слѣдовательно и причислить ли эту піесу къ рондо съ одной темой или съ двумя?

Такія сомнѣнія могутъ являться и въ другихъ формахъ рондо, но, по справедливому замѣчанію Бусслера, они не должны входить въ ученіе о формахъ и могутъ составлять только задачу при научномъ изученіи партитуръ.

За разсмотрѣнными тремя формами рондо слѣдуютъ еще двѣ: четвертая и пятая формы, называемыя сонато-образными формами, вслѣдствіе ихъ сходства съ сонатнымъ allegro; поэтому ихъ удобнѣе будетъ разсмотрѣть послѣ этого послѣдняго.

Форма сонатнаго allegro. Сонатная форма или, вѣрнѣе, форма сонатнаго allegro, которое, за рѣдкими исключеніями, составляетъ первую, начальную часть сонаты, относится къ самымъ сложнымъ и въ то же время къ самымъ совершеннымъ формамъ музыки, допускающимъ примѣненіе всѣхъ требованій музыкальной эстетики, что и можно будетъ прослѣдить послѣ знакомства съ этой формой.

Сонатное allegro основывается на двухъ темахъ: главной и побочной, которая иначе называется мелодической партіей. Эта партія обыкновенно является въ строѣ доминанты главной партіи, а въ минорныхъ сонатахъ бываетъ въ строѣ параллельнаго мажора или минорной доминанты.

Въ виду такого соотношенія тональностей главной и побочной партій, связующая партія должна, какъ и въ рондо второй и третьей формъ, имѣть модулирующій, переходный характеръ, отчего она и называется также переходною партіею.

Побочная партія, отличающаяся по характеру своей музыки отъ главной, соединяется въ концѣ съ заключительною партіею въ ея же строѣ (т.-е. мажорной или минорной доминанты, или параллельнаго строя), которая и заканчиваетъ всю эту часть. Новый строй въ концѣ требуетъ дальнѣйшаго продолженія сочиненія.

---

*) Бусслеръ, «Учебникъ музыкальныхъ формъ». Изд. 1883 г., стр. 111.

Вся эта часть называется **первою частью** сонатнаго allegro, или **изложеніемъ темъ**, такъ какъ въ нее входитъ весь матеріалъ темъ, при помощи котораго композиторъ будетъ продолжать сочиненіе дальше.

За этой первой частью слѣдуетъ вторая или средняя часть, называемая также **разработкою темъ**. О ней скажемъ подробно послѣ.

За разработкой наступаетъ **повтореніе первой части**, т.-е. изложенія темъ, но съ тональной перемѣной, такъ какъ побочная партія повторяется обыкновенно не въ доминантовомъ строѣ, а въ строѣ главной темы; если же побочная партія была въ первой части въ параллельномъ мажорѣ, то при повтореніи она является въ одноименномъ мажорѣ. Если побочная партія (что бываетъ рѣдко) отступала отъ установленныхъ выше ладовъ, то при повтореніи она транспонируется на кварту выше или на квинту ниже противъ своей прежней тональности.

Такая транспонировка побочной партіи, во-первыхъ, требуетъ сокращенія и во всякомъ случаѣ измѣненія переходной партіи (которая теперь не модулируетъ или если и модулируетъ, то иначе), а во-вторыхъ,—транспонировки заключительной партіи въ главный строй.

Такъ какъ соната безъ побочной партіи, какъ безъ одного изъ главныхъ элементовъ, быть не можетъ, а эта партія въ третьей части является всегда въ другомъ строѣ, то въ сомнительныхъ случаяхъ, при опредѣленіи побочной партіи въ первой части, ее легко найти по третьей.

Къ концу третьей части нерѣдко приставляется кода, а началу сонатнаго allegro иногда предшествуетъ или короткое вступленіе (соната Бетховена, Op. 78), или развитая интродукція (его же соната, Op. 13 Grave).

Между первой частью, въ большинствѣ случаевъ отдѣленной репризою, и третьей помѣщается средняя часть, называемая разработкою, построеніе которой совершенно свободно. Названіе свое эта часть получила отъ того, что въ ней могутъ разработываться мотивы всѣхъ четырехъ темъ (главной, переходной, побочной и заключительной). Вся эта часть, наполненная разнообразными модуляціями, короткими предложеніями, ходами, секвенціями и т. п., подходитъ къ доминантѣ главнаго строя и, такимъ образомъ, къ повторенію главной партіи, т.-е. къ началу третьей части.

Такимъ образомъ, схематически форму сонатнаго allegro можно обозначить такъ (см. табл. на стр. 224):

Первая часть — изложеніе темы.

(Интродукція или вступленіе.)

Главная партія.	Связующая или переходная.	Побочная партія.	Заключительная партія.
Въ формѣ періода разной величины иногда съ расширеніями, добавленіями и пр., или въ формѣ большихъ предложеній, или рядъ предложеній съ повтореніями и пр.	Строеніе частичное изъ мотивовъ главной партіи, а иногда и изъ самостоятельныхъ, часто секвентные и модулирующіе ходы къ строю побочной партіи.	Въ новомъ строѣ контрастируетъ по характеру музыки съ главной партіей. Построеніе такъ же разнообразно, какъ и главной партіи.	Стреніе частичное: повтореніе кадансныхъ фразъ, секвенцій, органные пункты и пр. мотивы часто заимствованы изъ главной партіи.
Въ главномъ строѣ I . . I	Ходъ въ доминантѣ строя побочной партіи . . .	Въ мажорѣ—въ строѣ . . V Въ минорѣ—въ строѣ . . III или въ минорн.: . . . V	Въ строѣ доминанты главнаго строя V

Вторая, средняя, часть — разработка.

Свободная разработка (проведеніе) нѣкоторыхъ мотивовъ, заимствуемыхъ изъ всѣхъ четырехъ темъ первой части. Въ общемъ—строеніе частичное. Модуляціонное разнообразіе.

Иногда эта часть начинается повтореніемъ всей главной партіи или большей ея части (напоминая начало третьей части) и только потомъ переходитъ къ разработкѣ темъ. Иногда вводится между мотивами первой части и новый мотивный элементъ. По объему—меньше или ровна, рѣдко больше первой части. Подходитъ къ доминантѣ главнаго строя.

Третья часть—повтореніе изложенія.

Главная партія.	Связующая партія.	Побочная партія.	Заключительная партія.	
Почти всегда полное повтореніе.	Измѣняется въ модуляціонномъ отношеніи, часто сокращается.	Почти всегда полное повтореніе, но въ мажорѣ — въ строѣ главной партіи, а въ минорѣ — въ одноименномъ мажорѣ или квартой выше и квинтой ниже того строя, въ которомъ она была въ первой части.	Развивается шире, а если предполагается кода, то она часто сливается съ нею.	*Кода.*

Вся часть въ главномъ строѣ.

Такая точно сонатная форма въ уменьшеніи называется сонатиной или сонатиннымъ allegro. Въ сонатинѣ главная и побочная партіи коротки,—въ формѣ малаго періода или восьмитактоваго предложенія и т. п.; переходная иногда является въ видѣ короткой фразы, а заключительная въ видѣ только развитого каданса.

Образцами для разбора могутъ служить всѣ сонаты Бетховена, кромѣ такихъ, каковы, напр., Op. 26, Op. 27, №№ 1 и 2, и Op. 54, начинающіяся не съ сонатной формы. Менѣе ясной формой отличаются его сонаты, начиная съ Op. 101, представляющія иногда большія трудности при анализѣ.

Для примѣра можно разобрать весьма извѣстную сонату Op. 13—патетическую, такъ какъ она очень ясна по формѣ и въ то же время заключаетъ въ себѣ многіе пріемы, разнообразящіе шаблонъ формы.

Соната эта начинается съ интродукціи, представляющей расширенное десятитактовое предложеніе, частичное по своему строенію, что составляетъ характерную черту интродукцій. Интродукція эта заканчивается кадансньмъ квартсекстаккордомъ и доминантсептаккордомъ, разрѣшеніемъ которому служитъ начало главной партіи въ до-миноръ (Allegretto molto e con brio).

Главная партія состоитъ изъ повтореннаго расширеннаго девятитактоваго предложенія съ окончаніемъ въ первый разъ на тоникѣ, а второй разъ на модуляціи въ доминанту, слѣдовательно является какъ бы предыдущимъ колѣномъ, за которымъ наступаетъ начало второго колѣна (такты 17—25). Второе колѣно должно было бы кончиться вторымъ предложеніемъ перваго колѣна съ окончаніемъ въ тоникѣ, т.-е. музыкой тактовъ 9—17; здѣсь дѣйствительно и вступаютъ мотивы этого предложенія, но только ходообразно и сначала въ доминантѣ (такты 25—27), затѣмъ въ ля-бемоль-мажоръ (такты 29—31), а затѣмъ въ си-бемоль-мажоръ (такты 33—35). Такое отступленіе показываетъ, что Бетховенъ прервалъ (съ 25 такта) правильное окончаніе двухколѣннаго склада и перевелъ его въ переходную партію (такты 25—40), оканчивающуюся въ си-бемоль-мажоръ и подходящую къ побочной партіи, написанной не въ параллельномъ строѣ (какъ слѣдовало бы въ виду минорной главной партіи), а въ строѣ, одноименномъ съ нимъ (т.-е. не въ Ми-бемоль-мажоръ, какъ было бы правильно, а въ ми-бемоль-миноръ).

Побочная партія представляетъ собою группу изъ трехъ девятитактовыхъ предложеній: перваго съ окончаніемъ въ строѣ побочной партіи (ми-бемоль-миноръ, такты 41—49), второго, представляющаго повтореніе перваго, но съ заключеніемъ въ ре-бемоль-мажоръ (такты 49—57) и третьяго—въ ре-бемоль-мажоръ и съ заключеніемъ въ томъ же

тонѣ (такты 57—65). Съ 65 такта наступаетъ расширеніе побочной партіи, связанное съ началомъ заключительной (тактъ 79), которая представляетъ удвоенное тринадцатитактовое предложеніе, составляющее развитой кадансъ, къ которому (съ 103 такта) приставлена кода, заканчивающаяся началомъ главной партіи. Такимъ образомъ оканчивается первая часть—изложеніе темъ.

Между первой частью и разработкой вставленъ отрывокъ изъ интродукціи, но транспонированный въ минорную доминанту (соль-миноръ).

Разработка начинается въ ля-миноръ и основывается на чередованіи мотивовъ главной и побочной партій, занимая всего 58 тактовъ.

Третья часть, т.-е. повтореніе изложенія темъ представляетъ значительныя сокращенія первой части и ея измѣненія: главная партія является только въ видѣ удвоеннаго предложенія, переходящаго въ связь (послѣдованіе половинныхъ аккордовъ), представляющую здѣсь не отдѣльную партію, а расширеніе главной, не похожа на переходную партію первой части; слѣдовательно, нужно считать, что переходная партія выпущена, оставлены только ея послѣдніе два такта (211 и 212). Побочная партія начинается въ фа-миноръ, что представляетъ отступленіе (должна была бы быть или въ до-миноръ, или въ ля-бемоль-мажоръ). Кромѣ того, расширеніе этой партіи сокращено на 6 тактовъ. Заключительная партія повторена буквально съ транспонированіемъ ея въ до-миноръ и съ небольшимъ сокращеніемъ послѣдняго расширенія. За ней слѣдуютъ такой же отрывокъ изъ интродукціи и кода, состоящая изъ перваго предложенія главной партіи съ присоединеніемъ заключительныхъ аккордовъ.

Образцами сонатинъ можно указать двѣ сонаты Бетховена изъ его фортепіанныхъ сонатъ Ор. 49, № 1 и 2.

Встрѣчаются иногда сонаты безъ средней части, называемыя двухчастными; такъ, напр., написано Adagio molto въ сонатѣ Бетховена, Ор. 10, № 1. Въ ней послѣ главной партіи вступаетъ связующая (арпеджіи въ правой рукѣ), а съ 24 такта—побочная въ строѣ доминанты, появляющаяся въ концѣ (такты 71 и слѣд.), какъ и слѣдуетъ въ тонѣ главной темы (ля-бемоль-мажоръ). Разработка должна была бы помѣщаться между 45 и 46 тактами.

Теперь, когда подробно разсмотрѣна конструкція сонатной формы, можно дать себѣ ясный отчетъ, въ чемъ заключается художественное значеніе этой формы, и почему она можетъ считаться самой высшей совершенной изъ всѣхъ существующихъ формъ.

Въ сонатномъ allegro примѣнимы всѣ музыкально - эстетическія требованія по отношенію къ формѣ, а именно цѣльность, единство, разнообразіе и контрасты, пропорціональность и симметрія, достигаемыя и въ другихъ формахъ, но не въ такой степени ихъ взаимнаго равно-

вѣсія, въ чемъ и заключается меньшее совершенство всѣхъ предшествовавшихъ сонатѣ формъ.

И, дѣйствительно, въ строеніе сонатнаго allegro вложенъ самый совершенный и особенно удобный для музыкальнаго искусства видъ трехчастной симметріи, рельефно выраженной тѣмъ, что между типичной по своему строенію, а слѣдовательно и легко запоминаемой первой частью и ея повтореніемъ, вставлена также достаточно типичная, но совершенно съ другимъ характеромъ содержанія и инымъ строеніемъ средняя часть. Соблюденіе пропорціональности частей зависитъ отъ инстинкта композитора и степени его умѣнія владѣть формою, которая сама по себѣ не можетъ предотвращать ошибки въ соблюденіи пропорціональности. Контрасты являются одной изъ главныхъ отличительныхъ чертъ сонатной формы, которая даетъ различныя средства ихъ примѣненія. Прежде всего контрастируютъ по характеру музыки главная и побочная партіи, затѣмъ по строенію контрастируетъ средняя часть съ первой и третьей, которыя, въ свою очередь, при полномъ ихъ сходствѣ, контрастируютъ въ тональномъ отношеніи, такъ какъ въ первой части, начиная со связующей партіи, преобладаетъ доминантовый строй, а въ третьей части—главный (тоническій). Наконецъ, средняя часть даетъ возможность самаго широкаго примѣненія контрастовъ мелодическихъ — путемъ сопостановки самыхъ различныхъ мотивовъ и гармоническихъ—введеніемъ различныхъ модуляціонныхъ противоположностей.

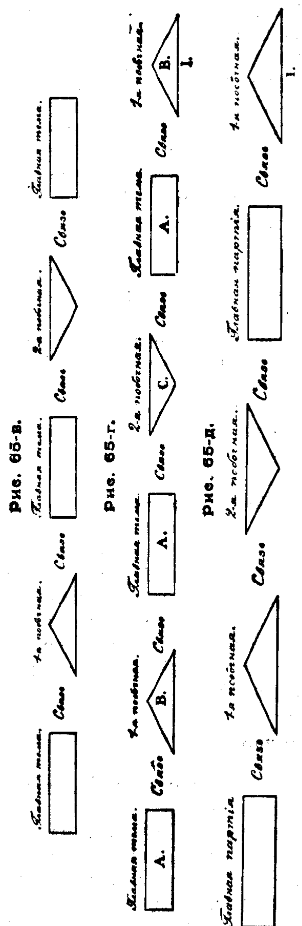
Все разнообразіе, которое вводятъ въ форму присутствіе многихъ партій различныхъ по характеру, строенію и тональностямъ, частичность строенія и различіе тональностей средней части объединяется мотивнымъ единствомъ, проникающимъ все сочиненіе, а именно: почти всегда мотивы главной партіи попадаютъ въ начало переходной партіи, а иногда и во всю эту партію; мотивы всѣхъ партій или болѣе типичные изъ нихъ составляютъ содержаніе средней части, и, наконецъ, они же являются въ третьей части. Такое мотивное единство придаетъ особенную цѣльность всей формѣ.

Высшія формы рондо.

Эти рондо четвертой и пятой формъ, основанныя на трехъ темахъ, имѣютъ большое сходство съ сонатнымъ allegro.

Рондо четвертой формы занимаетъ середину между рондо съ тремя темами и сонатнымъ allegro. На рондо съ тремя темами оно похоже тѣмъ, что также имѣетъ три темы, но только въ рондо третьей формы темы идутъ такъ, какъ показано на рис. 65-в, т.-е. все сочиненіе заканчивается главной темой, а въ рондо четвертой формы

окончаніе дѣлается на первой побочной (см. рис. 65-г), и послѣднее появленіе первой побочной партіи дѣлается въ главномъ строѣ, т.-е. она такъ же транспонируется, какъ и побочная партія сонатнаго allegro въ его третьей части.



Сходство съ сонатой заключается въ томъ, что это рондо также распадается на три части:

I. Главная партія—связь—1-ая побочная—связь.

II. Главная партія—связь—2-ая побочная—связь.

III. Главная партія — связь — 1-ая побочная въ главномъ строѣ, т.-е., по сравненію съ сонатнымъ allegro, I—соотвѣтствуетъ изложенію темъ, II — соотвѣтствуетъ (по мѣсту) разработкѣ, III — соотвѣтствуетъ повторенію изложенія въ главномъ строѣ.

Разница съ сонатнымъ allegro заключается въ томъ, что первая побочная партія не всегда бываетъ въ доминантѣ, а слѣдующая за нею связующая партія не имѣетъ характера заключительной партіи. Кромѣ того, главная и вторая побочная съ ихъ связующими, соотвѣтствующія по мѣсту разработкѣ, характера этой послѣдней не имѣютъ.

Образцомъ рондо четвертой формы можетъ служить финалъ изъ сонаты Бетховена Op. 26. Главная партія въ ля-бемоль-мажоръ, съ конца 32 такта вступаетъ первая побочная въ ми-бемоль-мажоръ, съ конца 80 такта—вторая побочная въ ми-бемоль-мажоръ; со второй половины 133 такта вступаетъ повтореніе первой побочной, транспонированной въ главный строй.

Рондо пятой формы еще ближе подходитъ къ сонатной формѣ: въ немъ три темы, но онѣ чередуются, какъ показано на рис. 65-д., т.-е. главная партія не является между 1-ой и 2-ой побоч-

ными, а послѣднее появленіе первой побочной является также въ главномъ строѣ.

Такимъ образомъ, трехчастность, присущая сонатной формѣ, здѣсь выступаетъ еще рельефнѣе, а именно:

I часть—главная партія—1-я побочная—связь (заключительный характеръ).

II часть—вторая побочная.

III часть—главная и 1-я побочная въ главномъ строѣ.

Нужно замѣтить, что въ этой формѣ связь, наступающая послѣ перваго появленія первой побочной партіи, часто имѣетъ заключительный характеръ, вслѣдствіе чего первая часть совершенно уже напоминаетъ первую часть сонатнаго аллегро. Такое же сходство и третьей части.

Разницу представляетъ средняя (II-ая) часть, т.-е. вторая побочная партія, являющаяся совершенно самостоятельною и часто по объему близкая къ главной съ первою побочною вмѣстѣ. Такимъ образомъ, если изъ сонатнаго allegro выключить разработку и замѣнить ее частью, не имѣющей тематической связи съ изложеніемъ темъ, то получится рондо пятой формы, которое нерѣдко еще болѣе сближаютъ съ сонатнымъ allegro тѣмъ, что во вторую побочную (среднюю) партію вводятъ мотивы изъ первой части, т.-е. изъ главной и первой побочной.

Образцомъ рондо пятой формы служитъ финалъ сонаты Бетховена, Op. 2 № 1. Первая побочная въ до-миноръ (съ 22 такта); переходъ ко 2-й побочной съ заключительнымъ характеромъ вступаетъ съ половины 34 такта.

Вторая побочная—въ ля-бемоль-мажоръ (послѣ репризы).

Въ концѣ первая побочная является въ фа-миноръ, т.-е. въ главномъ строѣ.

Выше было уже замѣчено, что не слѣдуетъ смѣшивать терминовъ: сонатное аллегро и соната. Строеніе сонатнаго аллегро намъ извѣстно; сонатою же называется инструментальное сочиненіе, состоящее изъ трехъ или четырехъ совершенно отдѣльныхъ, различныхъ и по характеру музыки, и по формѣ, и по размѣру, и по темпо, частей, представляющихъ совершенно самостоятельныя пьесы, изъ которыхъ первая почти всегда бываетъ сонатнымъ allegro, вторая—въ медленномъ темпо: adagio, largo, grave, andante и т. п., большею частью въ формѣ рондо съ одной или двумя темами; третья—менуэтъ, скерцо или пьеса безъ названія, но въ такой же формѣ пѣсни съ тріо; четвертая—финалъ, въ формѣ сонатообразныхъ рондо или рондо третьей формы, а иногда и въ формѣ сонатнаго allegro.

Въ такомъ же составѣ частей пишутся обыкновенно симфоніи, образцы камерной музыки, каковы инструментальные дуэты, тріо,

квартеты, квинтеты, секстеты, септеты, октеты и т. д., а также концерты.

Въ формѣ же большого сонатнаго аллегро пишутся увертюры, часто съ интродукціею, но безъ повторенія первой части. Образцами увертюръ могутъ считаться увертюры Глинки къ «Руслану и Людмилѣ», Бетховена—«Фиделіо», «Эгмонтъ» и др., Шумана—къ оперѣ «Геновева», Вебера—къ его операмъ и Мендельсона, который далъ нѣсколько концертныхъ увертюръ, каковы «Фингалова пещера или Гебриды», «Meeresstille und glückliche Fahrt» Op. 27 и др.

Свободныя инструментальныя формы. Въ музыкѣ, особенно новѣйшей, все чаще и чаще являются сочиненія, отступающія по своему строенію отъ разсмотрѣнныхъ до сихъ поръ, строго установленныхъ формъ; къ нимъ относятся симфоническія поэмы, картины, фантазіи, интродукціи, прелюдіи и большая часть программной музыки. Изъ разсмотрѣнныхъ формъ всѣ онѣ, конечно, пользуются низшими, каковы двутакты, предложенія и неріоды, но установленный порядокъ чередованія темъ, партій и т. д. для этихъ формъ не подходитъ, и тутъ онѣ допускаютъ полную свободу.

Симфоническія поэмы, которыя началъ писать Листъ, всѣ, какъ это и должно быть, относятся къ программной музыкѣ, и форма ихъ устанавливается содержаніемъ программы. Къ этой же категоріи относятся и симфоническія картины, характеристики, какъ, напр., «Іоаннъ Грозный» и «Донъ Кихотъ» А. Рубинштейна, и фантастическія симфоніи, какъ, напр., «Épisode de la vie d'un artiste» Берліоза и пр.

Фантазіи иногда бываютъ довольно длинныя и даже многочастныя сочиненія, какъ, напр., «Фортепіанная фантазія доминоръ» Моцарта, помѣщаемая въ его сонатахъ. Еще образцами могутъ служить фантазіи для фортепіано І. С. Баха, Шумана и др. Есть фантазіи и для оркестра, напр., «Камаринская» Глинки, Малороссійскій казачекъ» и «Чухонская фантазія» Даргомыжскаго, фантазія для фортепіано, хора и оркестра Бетховена (Op. 80) и др.

Интродукція, о которой уже упоминалось при разборѣ патетической сонаты Бетховена (стр. 225), представляетъ собою вступленія къ какимъ-нибудь большимъ сочиненіямъ: симфоніямъ, увертюрамъ, сонатамъ и пр. Иногда интродукціи замѣняютъ собою увертюры къ операмъ и ораторіямъ. Если онѣ не слишкомъ крупны, то называются интрадами. Въ характерѣ интродукцій (а иногда и фантазій) пишутся антракты и пр. Во многихъ операхъ (напр. «Жизнь за Царя» и «Русланъ») послѣ увертюры наступаютъ интродукціи, съ которыхъ начинается дѣйствіе. Въ другихъ случаяхъ такія части называются прологами (напр., «Снѣгурочка» Римскаго-Корсакова).

Прелюдіи, какъ предварительная, подготовляющая музыка, также принадлежатъ, собственно говоря, къ категоріи интродукцій, но только прелюдіи обыкновенно бываютъ невелики по объему. Образцами прелюдій могутъ служить прелюдіи къ фугамъ І. С. Баха. Болѣе мелкія прелюдіи можно найти въ особыхъ сборникахъ для органа. Но есть прелюдіи, не представляющія введенія въ какія-нибудь музыкальныя сочиненія, какъ, напр., недосягаемо—художественныя и разнообразныя прелюдіи Шопена.

Особыя формы вокальной музыки.

Къ спеціально вокальнымъ формамъ относятся: разныя мелкія салонныя и концертныя вокальныя пьесы, какъ, напр., пѣсни, романсы, баллады и пр., и формы, составляющія преимущественную принадлежность оперъ и ораторій, которыя если иногда и являются въ салонныхъ сочиненіяхъ, а въ формѣ подражаній даже и къ инструментальной музыкѣ (конечно, безъ пѣнія), то, какъ рѣдкая случайность, къ такимъ формамъ относятся речитативы, аріозо, каватины, аріи.

Салонныя сочиненія большею частью пишутся въ мелкихъ формахъ, напр., пѣсни представляютъ часто періодъ или малый двухколѣнный складъ, нерѣдко повторяющійся нѣсколько разъ—куплетно. Лучшіе образцы—пѣсни Шуберта, Шумана, Мендельсона, романсы русскихъ композиторовъ и пр. Романсъ собственно не опредѣляетъ никакихъ музыкальныхъ рамокъ; это—названіе, которое дается всякой мелкой пьесѣ, предназначенной для пѣнія съ аккомпаниментомъ. Нѣсколько болѣе опредѣленно рисуетъ форму баллада, въ которой ведется разсказъ отъ лица самого исполнителя, вслѣдствіе чего она является формой лирико-эпической, допускающей присутствіе разнохарактерныхъ партій, дающихъ ей возможность приблизиться къ формамъ рондо. Образцами могутъ служить баллада «Лѣсной царь» Шуберта, баллады Лёве и др. Среди мелкихъ образцовъ вокальной музыки есть дуэты, тріо и пр., формы которыхъ также зависятъ отъ текста.

Изъ концертныхъ вокальныхъ формъ, составляющихъ для сольнаго пѣвца то, что для инструменталиста составляетъ концертъ, слѣдуетъ назвать концертную арію, которая, представляя совершенно самостоятельное сочиненіе, заключающее въ себѣ техническія трудности, имѣетъ форму рондо, а иногда форму первой части сонатины. Такія аріи писали старинные композиторы, напр. Моцартъ, Бетховенъ (знаменитое «Ah, perfido...») и др. Изъ произведеній русскихъ композиторовъ къ этой категоріи можно отнести, напр., «Тучки небесныя» Даргомыжскаго.

Оперныя и ораторіальныя формы.

Опера представляетъ собою вокально-инструментальную музыку, написанную на какое-нибудь драматическое произведеніе, исполняемое при сценической обстановкѣ. Драматическая часть обыкновенно нѣсколько приспособляется къ требованіямъ музыкальнаго искусства и въ такомъ приспособленномъ видѣ называется либретто. Впрочемъ, нѣкоторые композиторы дѣлали попытки писать музыку къ драматическимъ произведеніямъ, не измѣняя ихъ; такъ написаны, напр., «Каменный гость» Даргомыжскаго, «Моцартъ и Сальери» Римскаго-Корсакова и др. Опера, какъ и всякое произведеніе для сцены, дѣлится на акты или дѣйствія.

Оперы дѣлятся на большія—opera seria (серіозная) и комическія—opera buffa; по содержанія бываютъ историческими («Жизнь за Царя», Глинки, многія оперы Чайковскаго, Римскаго-Корсакова, Сѣрова, Бородина и разныхъ иностранныхъ композиторовъ); сказочными, легендарными и фантастическими («Русланъ и Людмила»—Глинки, «Снѣгурочка»—Римскаго-Корсакова, «Фаустъ»—Гуно, «Тангейзеръ»—Вагнера и пр.); бытовыми: («Вражья сила»—Сѣрова, «Евгеній Онѣгинъ» и «Пиковая дама»—Чайковскаго, «Дубровскій»—Направника и пр.); романтическими (оперы Мееребера, Вебера, Вагнера и др). и пр. Есть оперы, съ сюжетами библейскаго содержанія, напр., «Моисей» или «Зора» Россини, «Моисей» и «Христосъ» оперы Рубинштейна, «Юдиѳь»—Сѣрова.

По традиціямъ старины, непремѣнною принадлежностью большой оперы является балетъ, т.-е. нѣсколько танцевъ, народныхъ, бальныхъ, характерныхъ или какихъ-нибудь другихъ.

Комическая опера отличается отъ серьезной только по содержанію; между комическими операми образцовыми слѣдуетъ назвать: «Севильскаго Цырульника» Россини и «Свадьбу Фигаро» Моцарта.

Небольшая комическая опера называется опереттою, заимствующею обыкновенно свой сюжетъ изъ обыденной жизни. Въ опереттѣ удержались діалогъ, т.-е. разговоръ безъ пѣнія, который вводился старинными композиторами иногда и въ серьезныя оперы, какъ это, напр., встрѣчается у Моцарта, Вебера и др. Образцами классическихъ опереттъ могутъ служить: «Похищеніе изъ Сераля», «Bastien et Bastienne» Моцарта.

Въ современной опереттѣ, съ ея уничижительнымъ названіемъ оперетка, введены въ большой дозѣ каррикатурность и насмѣшка надъ недостатками современнаго общества.

Ораторія отличается отъ оперы только содержаніемъ либретто и отсутствіемъ сценической обстановки: мѣстомъ исполненія ораторій бываютъ концертная эстрада или церковь.

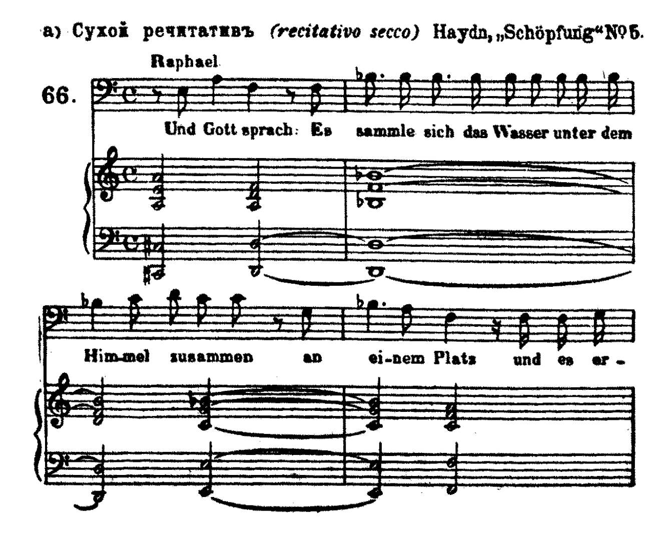
Содержаніе ораторіи по большей части заимствуютъ изъ библіи; таковы образцовыя ораторіи Генделя, напр.: «Израиль въ Египтѣ», «Самсонъ», «Мессія» и др. Отличаются большими музыкальными достоинствами ораторіи и позднѣйшихъ композиторовъ, напр. Гейдена—«Сотвореніе міра», Гроуна—«Смерть Іисуса», Мендельсона—«Павелъ и Илія» и мн. др. Къ ораторіямъ относятся также «Страсти Господни»,—Passionen, заимствующія всегда свое содержаніе изъ Евангелія; образцами должны считаться «Страсти Господни»—Г. Шютца и І. С. Баха, написанныя имъ и по евангелисту Матѳею, и по евангелисту Іоанну. Но ораторія не всегда заимствуетъ свое содержаніе изъ библіи, напр.: «Легенда о Св. Елизаветѣ»—Листа, «Четыре времени года» Гайдна, «Рай и Пери»—Шумана и др.
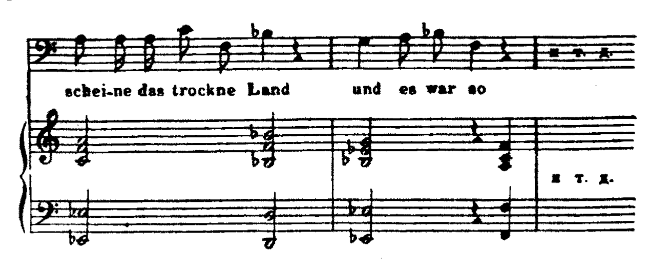
Въ остальномъ всѣ формы оперы и ораторіи одинаковы.

Къ опернымъ формамъ относятся речитативы, аріозо, каватины, аріи, ансамбли и хоры.
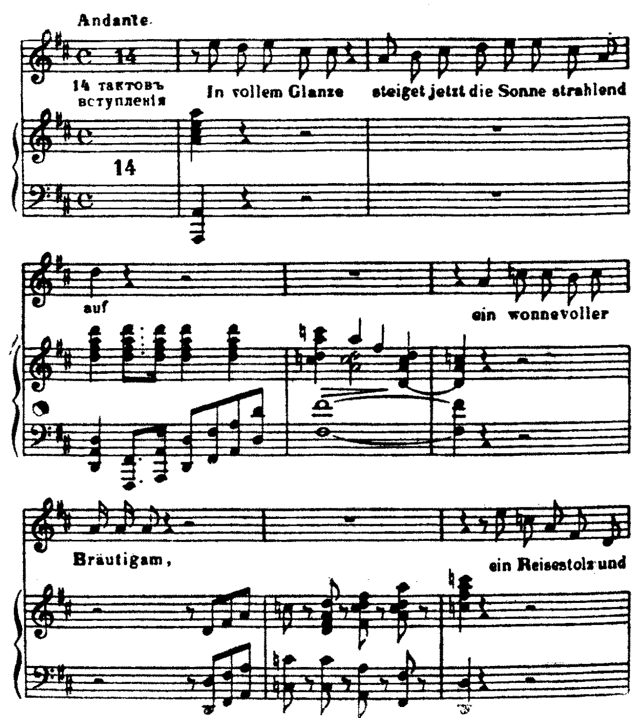
Речитативъ представляетъ собою декламацію въ звукахъ опредѣленной высоты; по ритму же онъ почти такъ же свободенъ, какъ и простая декламація, отчего и пишется не всегда съ указаніемъ размѣра. Мелодія речитатива, даже и въ смыслѣ подъема и опусканія въ звукахъ, стоитъ въ близкой зависимости отъ текста. Виды речита-
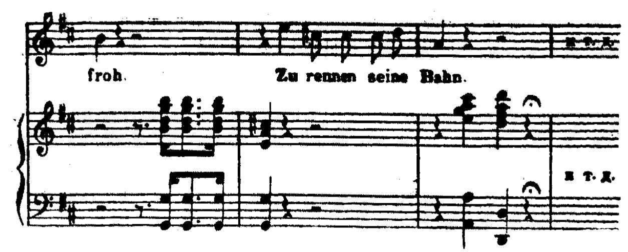
а) Сухой речитативъ *(recitativo secco)* **Haydn, „Schöpfung" №5.**



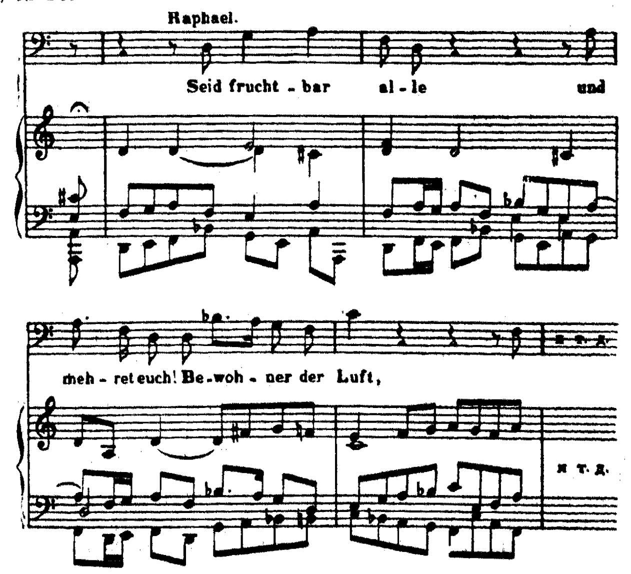


б) Речитативъ аккомпанируемый (*recitativo obligato*), тамъ же, Op. № 12.





в) Речитативъ аккомпанируемый (*recitativo accompagnato*), тамъ же, № 16.



тивовъ слѣдующіе: 1) сухой речитативъ (recitativo secco), аккомпанируется обыкновенно контрабасами, надъ которыми аккорды дѣлаютъ віолончели (примѣръ 66, a); 2) речитативъ аккомпанируемый (обязательный—recitativo obligato, accompagnato), сопровождается иллюстрирующимъ аккомпаниментомъ и поэтому подходитъ къ опредѣленному

размѣру (примѣръ 66, б) и, наконецъ, 3) речитативъ въ тактъ (recitativo a tempo), который, благодаря сложному аккомпанименту, не можетъ исполняться безъ размѣра (примѣръ 66, в).

Если въ строеніи речитатива есть періодичность, т.-е. законченныя предложенія, а также является временами кантилена (пѣвучая мелодія), то такая форма называется аріозо (отъ arioso—пѣвучее). Творцомъ аріозо считается итальянскій композиторъ XVII в. Монтеверде. Его аріозо «Плачъ Аріадны» можно найти въ «Краткой исторической музыкальной христоматіи» Л. Саккетти.

Средину между аріозо и аріей составляетъ каватина. Образцы въ операхъ Глинки, каватина Фауста (изъ оперы Гуно) и мн. др.

Оперная арія по своему строенію не отличается отъ концертной, и, по стариннымъ опернымъ традиціямъ, въ партіи каждаго главнаго дѣйствующаго лица непремѣнно должна быть большая арія, съ цѣлью дать возможность высказаться голосу исполнителя. Въ ораторіальныхъ аріяхъ эта послѣдняя цѣль нѣсколько менѣе преслѣдуется. Образцы легко найти въ любой оперѣ или ораторіи. Арія малаго размѣра называется аріеттой.

Если арія начинается речитативомъ, то ее вмѣстѣ съ этимъ послѣднимъ принято называть сценой. Подъ вліяніемъ оперныхъ реформъ Вагнера, въ его операхъ и въ операхъ новѣйшихъ композиторовъ, въ отличіе отъ старинныхъ, речитативы, аріи и различные ансамбли, которые, въ зависимости отъ числа участвующихъ въ нихъ сольныхъ голосовъ, называются дуэтами, тріо или терцетами, квартетами и т. д., все рѣже и рѣже представляютъ рѣзко разграниченные между собою отдѣльные законченные нумера, т.-е. въ новѣйшихъ операхъ разграниченность и законченность представляютъ только цѣлые драматическіе эпизоды, требующіе участія иногда одного, а иногда и многихъ дѣйствующихъ лицъ и даже хора. Такіе-то эпизоды, рядъ которыхъ составляетъ часть дѣйствія, также называются сценами; въ нихъ партіи отдѣльныхъ лицъ не разграничиваются законченными каденціями и, такимъ образомъ, не нарушаютъ естественнаго хора драматическаго дѣйствія.

Въ оперу вводятся нерѣдко нумера и подъ другими разными названіями, напр. пѣсни (пѣсни Баяна въ оперѣ «Русланъ и Людмила», пѣсня Маргариты въ «Фаустѣ» Гуно и пр.), романсы, ноктюрны, канцоны и канцонетты и пр.

Въ большихъ вокальныхъ произведеніяхъ встрѣчаются иногда нумера, декламируемые подъ аккомпаниментъ. Такое исполненіе называется мелодекламаціей. Подобною мелодекламаціею пользовались Шуманъ въ «Манфредѣ», Бетховенъ въ музыкѣ, написанной имъ къ трагедіи «Эгмонтъ», и др. композиторы.

Кромѣ оперъ и ораторій къ вокальной музыкѣ относятся еще

кантаты, мотеты и разные виды богослужебной музыки католической и лютеранской, въ которыя входятъ оперныя и ораторіальныя формы.

Кантата является самою неопредѣленною формою, какъ по текстуальному содержанію, такъ и по характеру и виду ея музыки. По содержанію текста кантаты бываютъ духовныя и свѣтскія, по музыкѣ одноголосныя (напр., кантаты Кариссими), для нѣсколькихъ сольныхъ голосовъ съ хоромъ, безъ хора или для одного только хора. Во всѣ разновидности кантаты входятъ оперныя формы: речитативы, аріозо, аріи, ансамбли и пр. Образцами духовныхъ кантатъ могутъ служить многочисленныя кантаты I. С. Баха; изъ кантатъ со свѣтскимъ содержаніемъ замѣчательны: «Пѣснь о вѣщемъ Олегѣ» Римскаго-Корсакова, «Странствованіе розы» Шумана, «Вальпургіева ночь» Мендельсона. Къ категоріи кантатъ относятся также разные псалмы, оды и пр.

Мотетъ. Почти также неопредѣленна форма мотета, съ тою лишь разницею, что подъ нимъ всегда слѣдуетъ подразумѣвать сочиненіе духовнаго содержанія для исполненія при богослуженіи. Нѣкоторыхъ формъ, напр., речитативовъ, въ мотетахъ не бываетъ.

Въ противоположность неопредѣленности кантаты и мотета, другія формы богослужебной музыки вполнѣ установлены; главнѣйшей изъ нихъ является месса, заключающая въ себѣ музыку въ порядкѣ послѣдованія католической обѣдни.

Форма мессы установилась еще въ средніе вѣка въ зависимости отъ послѣдованія самой службы; такъ: 1) Kyrie eleison (Господи, помилуй), Christe eleison (Христе, помилуй), 2) Gloria (слава въ вышнихъ Богу), 3) Credo (Символъ вѣры), 4) Sanctus (святъ, святъ, святъ Господь Саваоѳъ) и 5) Agnus Dei (Агнецъ Божій). Нѣкоторыя измѣненія въ такой порядокъ вводятся въ заупокойной обѣднѣ—Requiem; въ нее вставлены слѣдущія особыя части: Requiem aeternam (Вѣчный покой подаждь), Dies irae (день гнѣва), Hostias... (Милость мира, жертву хваленія).

Въ мессахъ не встрѣчается мелкихъ формъ аріозо, речитативовъ, и пѣсней, но за то всѣ прочія оперныя формы въ нее введены. Въ мессахъ композиторовъ новаго и новѣйшаго времени соединяются стили гомофоническій и полифоническій.

Образцами старинной средневѣковой мессы могутъ служить геніальныя творенія Палестрины; переходомъ къ современному виду является одно изъ величайшихъ твореній I. С. Баха: месса H-moll. Мессъ композиторовъ новаго времени есть очень много, но болѣе полезно познакомиться съ торжественной мессой D-dur Бетховена.

Образцомъ Requiem'a нужно назвать знаменитое твореніе Моцарта, но нельзя забывать и нѣкоторыхъ другихъ композиторовъ, напр.: Керубини, Верди, Шумана, Брамса и др., оставившихъ весьма замѣчательныя сочиненія подъ этимъ названіемъ.

V. Органика.

(Ученіе объ органахъ музыки).

Содержаніе органики составляетъ ученіе о средствахъ, при помощи которыхъ воспроизводятся музыкальные звуки, а слѣдовательно и музыкальныя произведенія. Къ такимъ средствамъ, т.-е. къ органамъ музыки, относятся человѣческій голосъ и музыкальные инструменты.

Задача органики заключается не въ томъ, чтобы научить пѣть или играть на всѣхъ музыкальныхъ инструментахъ, которыми пользуется современная музыка, что врядъ ли было бы доступно даже самому разносторонне-музыкальному генію, а въ томъ, чтобы познакомить:

1) съ діапазономъ или объемомъ голосовъ и инструментовъ, т.-е. съ послѣдовательнымъ (по музыкальной системѣ) рядомъ доступныхъ имъ звуковъ;

2) съ техническими средствами даннаго музыкальнаго органа, ихъ богатствомъ и разнообразіемъ настолько, насколько это уясняетъ, что на инструментѣ исполнимо въ ритмическомъ, мелодическомъ и гармоническомъ отношеніяхъ, и, наконецъ,

3) со значеніемъ каждаго музыкальнаго органа и его ролью въ общемъ хорѣ, который, по отношенію к музыкальнымъ инструментамъ, называется оркестромъ.

О человѣческомъ голосѣ. Человѣческій голосъ разсматривается въ органикѣ какъ средство для воспроизведенія вокальныхъ звуковъ (отъ латинск. слова vox—голосъ), т.-е. пѣнія, существенное отличіе котораго отъ всей прочей музыки заключается въ томъ, что оно всегда соединяется съ рѣчью.

Человѣческій голосъ, какъ музыкальный органъ, подраздѣляется на двѣ главныя категоріи: мужской и женскій или дѣтскій. Каждая изъ этихъ категорій, въ свою очередь, дѣлится на три вида: высокіе, средніе и низкіе голоса, носящіе особыя техническія названія, такъ:

Высокій женскій или дѣтскій голосъ называется сопрано или дискантъ, въ хорѣ — первый сопрано или первый дискантъ. Средній женскій или дѣтскій голосъ — меццо-сопрано или второй дискантъ. Низкій женскій или дѣтскій голосъ — контральто или альтъ. Иногда альтъ подраздѣляется на высокій или первый альтъ и низкій или второй альтъ.

Высокій мужской голосъ называется теноръ, подраздѣляющійся такъ же, какъ сопрано и альтъ, на первый (болѣе высокій) и второй (болѣе низкій). Средній мужской голосъ называется баритонъ или первый (высокій) басъ. Низкій мужской голосъ называется басъ. Басъ съ очень низкими нотами называется basso-profundo (глубокій басъ) *).

Діапазонъ, т.-е. объемъ голоса или рядъ всѣхъ, доступныхъ ему звуковъ, дѣлится на регистры. Женскіе голоса имѣютъ три регистра: грудной (самый нижній), средній или медіумъ и головной (высокій); мужскіе—только два: грудной и смѣшанный, представляющій соединеніе средняго и головного.

Грудной регистръ болѣе свойственъ мужскимъ голосамъ, ноты смѣшаннаго регистра получаютъ нѣсколько искусственный характеръ. Въ женскихъ голосахъ, наоборотъ, средній регистръ (соотвѣтствующій мужскому смѣшанному) звучитъ естественно и полно.

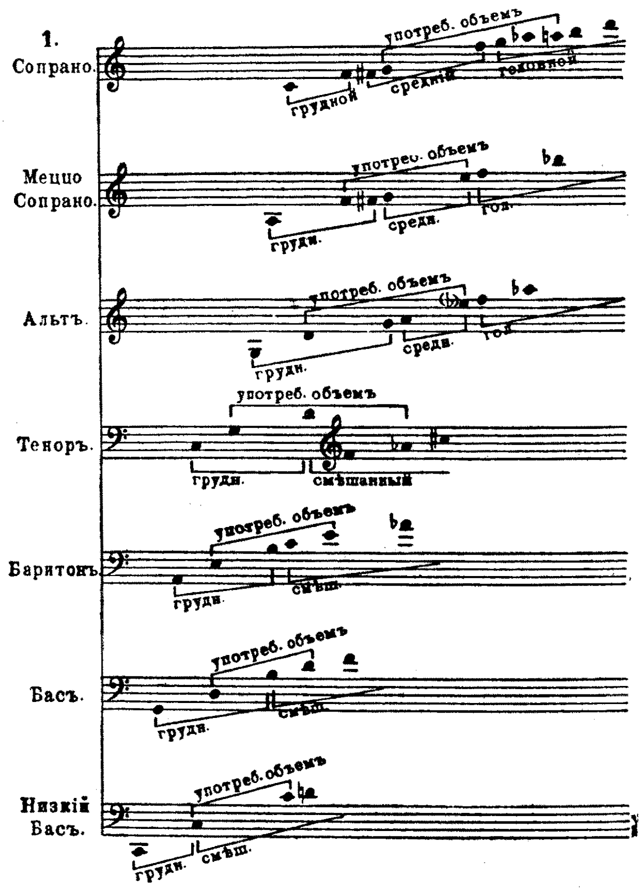
При переходѣ отъ грудного регистра къ смѣшанному слышится замѣтная разница въ характерѣ звука. Сгладить эту разницу составляетъ одну изъ задачъ при изученіи пѣнія.

Установить точно границы регистровъ какими-нибудь опредѣленными нотами нѣтъ никакой возможности: у каждаго пѣвца такія точки, разграничивающія его регистры, лежатъ въ разныхъ мѣстахъ, и здѣсь приведено только приблизительное раздѣленіе, являющееся болѣе нормальнымъ (см. примѣръ 1).

Сольные голоса. Особенно трудно установить регистры голосовъ сольныхъ пѣвцовъ, т.-е. концертныхъ и оперныхъ: эти голоса и по объему, и по красотѣ, и по обработкѣ, какъ обыкновенно говорятъ— по школѣ, бываютъ весьма различны: у однихъ регистры болѣе рѣзко отличаются одинъ отъ другого, что, въ сущности, составляетъ недостатокъ; у другихъ, наоборотъ,—весь голосъ ровный. То же самое нужно сказать и о различіи объемовъ: нерѣдки случаи, когда одно и то же лицо обладаетъ почти полнымъ діапазономъ двухъ голосовъ: часто.

---

*) На иностранныхъ языкахъ эти голоса пишутся и называются такъ: 1) soprano или canto primo (итальян.), dessus (франц.); 2) mezzo-soprano или canto secondo (итал.), bas-dessus (франц.); 3) alto или contralto (итал.), haut-contre (франц.); 4) tenoro (итал.), taille (франц.), 5) baritono (итал.), basse taille (франц.); 6) basso или basso cantante (итал.).



напримѣръ, сопрано имѣютъ такъ много альтовыхъ нотъ, что могутъ пѣть и тѣ, и другія партіи. Бываетъ и обратно,—красивый и превосходно обработанный голосъ, но обладающій небольшимъ (неполнымъ) объемомъ. По отношенію къ такимъ индивидуальнымъ особенностямъ сольные голоса подраздѣляются еще соотвѣтственно ихъ ха-

рактеру, который до нѣкоторой степени указываетъ какъ на объемъ, такъ и на особенности технической обработки голоса.

Хоровые голоса. Приведенное выше подраздѣленіе голосовъ на регистры, съ указаніемъ употребительнаго объема каждаго изъ нихъ, относится къ хоровымъ голосамъ съ самой незначительной условностью, такъ какъ предполагается, что эти послѣдніе, не проходя школы сольнаго пѣнія, не испытываютъ на себѣ ея вліянія и менѣе отступаютъ отъ общей естественной нормы. Поэтому насколько возможны случаи, въ силу которыхъ какая-нибудь сольная партія болѣе подходитъ одному пѣвцу и не годится для другого, въ виду того, что голоса ихъ хотя и принадлежатъ къ одной категоріи, но различны по характеру, настолько подобные случаи не должны имѣть мѣста по отношенію къ хоровымъ голосамъ, что и позволяетъ композитору, по отношенію къ этимъ послѣднимъ, держаться общеустановленнаго объема голосовъ. Но если ставится такое условіе, то это не значитъ, что въ сочиненіяхъ для хора нужно въ каждомъ голосѣ держаться буквально только того ряда нотъ, который отмѣченъ въ приведенной выше таблицѣ скобкою съ названіемъ «употребительный объемъ»: такой объемъ всегда можетъ быть расширенъ на нѣсколько нотъ внизъ (вверхъ—рискованнѣе).

Хоръ и его различные составы. Собраніе хоровыхъ голосовъ составляетъ хоръ. Голоса и по категоріямъ, и по видамъ входятъ въ составъ хора группами, поэтому подъ терминомъ хоровой голосъ, употребляемомъ въ единственномъ числѣ, всегда подразумѣвается нѣсколько пѣвцовъ, поющихъ по однѣмъ и тѣмъ же нотамъ, т.-е. одну и ту же мелодію или партію. Хоръ по категоріямъ и видамъ входящихъ въ его составъ хоровыхъ голосовъ бываетъ: однороднымъ и смѣшаннымъ. Однородный хоръ состоитъ только изъ однихъ мужскихъ или только изъ однихъ женскихъ (или дѣтскихъ) голосовъ; въ составъ смѣшаннаго хора входятъ тѣ и другіе. По числу голосовъ самымъ нормальнымъ является четырехголосный хоръ. Смѣшанный хоръ самъ собою является четырехголоснымъ, такъ какъ въ его составъ входятъ всѣ четыре главныхъ вида голосовъ: сопрано, альтъ, теноръ и басъ.

Въ однородномъ хорѣ голоса приходится подраздѣлять такъ: въ однородномъ женскомъ или дѣтскомъ—сопрано на 1-й и 2-й и альтъ—1-й и 2-й *); въ однородномъ мужскомъ—теноръ 1-й и 2-й **) и басъ 1-й и 2-й.

---

*) Объемъ 2-го сопрано, или меццо-сопрано, почти одинаковъ съ объемомъ 1-го альта, но только у сопрано болѣе красива верхняя часть, у альта—нижняя.

**) Второй теноръ къ 1-му басу находится въ такомъ же отношеніи, какъ 1-й альтъ ко 2-му сопрано.

Изъ приведенной выше таблицы легко замѣтить, что объемъ сопрано равняется объему тенора, но звучитъ на октаву выше, объемъ альта равенъ объему баса, но также звучитъ на октаву выше. Изъ этого слѣдуетъ, что музыку, написанную для однороднаго мужского хора, можно пѣть однороднымъ женскимъ и обратно, причемъ:

сопрано	1-ый	соотвѣтствуетъ	тенору	1-му
»	2-ой	»	»	2-му
альтъ	1-ый	»	басу	1-му
»	2-ой	»	»	2-му.

Но здѣсь нужно замѣтить, что нерѣдко тесситуры, удобныя для мужского хора, неудобны для женскаго, и обратно.

Очень часто четырехголосный составъ хора нарушается какъ увеличеніемъ, такъ и уменьшеніемъ числа голосовъ и можетъ быть двух-, трех-, пяти-, шести- и т. д. голоснымъ, причемъ составъ голосовъ бываетъ самымъ различнымъ.

Рѣже всего, однако, выбираютъ составъ изъ одинаковыхъ голосовъ, хотя есть и такіе примѣры, напр., кантата Перголезе «Stabat mater» написана для хора изъ двухъ сопрано, въ оперѣ «Робертъ» Мейербера есть хоръ монаховъ для однихъ басовъ и т. п. Трехголосные составы хора очень часты и преимущественно составляются изъ однородныхъ голосовъ, напр., 1-хъ и 2-хъ сопрано и альта, 1-хъ и 2-хъ тенора и баса, встрѣчаются и смѣшанные составы; такимъ является, напр., хоръ изъ «Жизни за Царя» Глинки: «Мы на работу въ лѣсъ», написанный для басовъ, теноровъ и альтовъ. Хоры болѣе чѣмъ четырехголосные являются вслѣдствіе раздѣленія партій одного или нѣсколькихъ голосовъ, напр., сопрано, альты, 1-ые и 2-ые, тенора и басы, или— сопрано, альты, тенора и два баса и т. п. Часто встрѣчаются сочиненія многохорныя, т.-е. написанныя для двухъ, трехъ и даже болѣе хоровъ одинаковаго или неодинаковаго состава, и поющихъ одновременно. Многохорныя сочиненія любили писать венеціанскіе композиторы XVI и XVII вв. Изъ репертуара русской церковной литературы много двухорныхъ гимновъ написано Бортнянскимъ, Львовымъ и другими. Въ православной духовной музыкѣ составы хоровъ держатся болѣе опредѣленнаго состава, который обыкновенно бываетъ или строго четырехголосный смѣшанный, или четырехголосный однородный, трехголосные хоры также чаще однородные. Въ мужскихъ монастыряхъ, гдѣ въ хорѣ совершенно нѣтъ женщинъ и малолѣтнихъ дѣтей, весьма часто встрѣчаются хоры, состоящіе изъ альта, двухъ теноровъ и баса или изъ альта, тенора и двухъ басовъ, причемъ альтовую партію поютъ обыкновенно подростки-послушники, голоса которыхъ еще не перешли въ мужскіе и поэтому не имѣютъ басовыхъ и низкихъ теноровыхъ нотъ,

а между тѣмъ безъ труда берутъ высокія теноровыя ноты, которыя для необработанныхъ голосовъ трудны.

Хоровая (вокальная) **партитура.** Партитурою называется такая запись музыкальнаго сочиненія, требующаго нѣсколькихъ или многихъ исполнителей, какъ, напр., всякій ансамбль-дуэтъ, тріо, квартетъ, хоръ, оркестръ и пр., при которой партіи всѣхъ исполнителей расположены одна подъ другой такъ, что видно ихъ совмѣстное теченіе тактъ за тактомъ. Слѣдовательно, партитура должна заключать въ себѣ столько пятилинейныхъ системъ, сколько въ сочиненіи заключается партій. Объ инструментальныхъ партитурахъ будетъ сказано ниже; что же касается партитуръ вокальныхъ сочиненій, то онѣ строятся очень просто: самая верхняя пятилинейная система предназначается для самой высокой партіи, а на слѣдующихъ системахъ пишутся постепенно голоса все болѣе и болѣе низкіе; слѣва всѣ голоса, составляющіе хоръ, обводятся одной общей акколадой, подъ хоровыми голосами помѣщается аккомпаниментъ, если сочиненіе этого требуетъ. Партіи пишутся въ соотвѣтствующихъ ключахъ (см. примѣръ 2). Въ настоящее время ключи выходятъ изъ употребленія и замѣняются скрипичнымъ для сопрановыхъ, альтовыхъ и теноровыхъ партій и басовымъ для басовой. Теноровая партія, написанная въ скрипичномъ ключѣ, читается октавою ниже.

Въ многохорныхъ партитурахъ хоры размѣщаются одинъ подъ другимъ; съ лѣвой стороны всѣ линейныя системы, относящіяся къ одному хору, отмѣчаются отдѣльными акколадами (примѣръ 2).
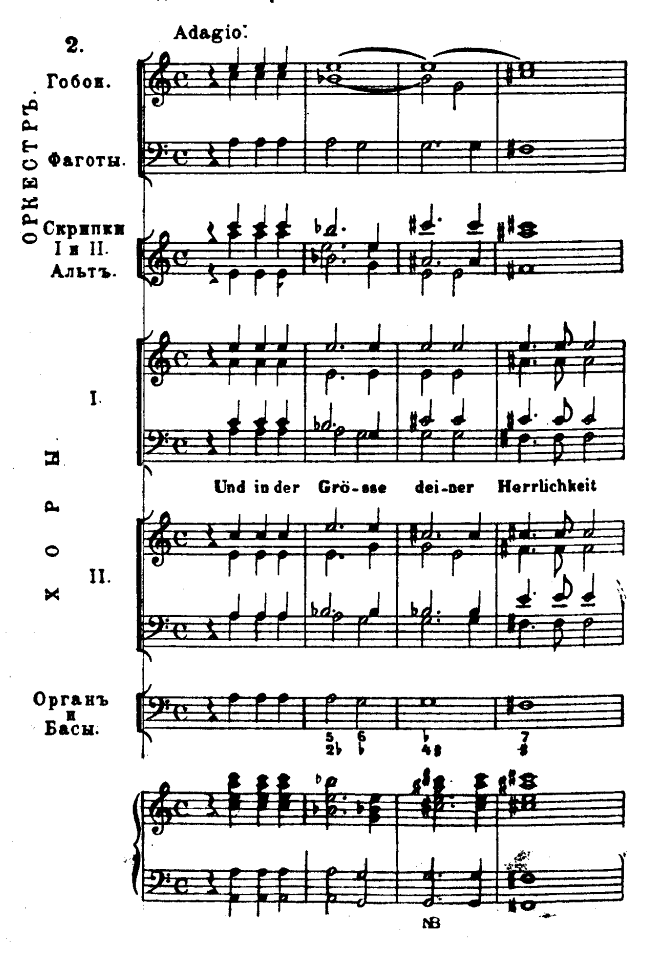
Ради экономіи мѣста очень часто пишутъ сокращенную партитуру, соединяя на одной линейной системѣ два и болѣе голосовъ. При такомъ способѣ письма для того, чтобы отличить мелодическое движеніе каждаго голоса, принято писать ноты верхняго голоса хвостиками вверхъ, а нижняго — внизъ. Если музыка представляетъ болѣе простое аккордовое послѣдованіе, то можно писать всѣ голоса на одной линейной системѣ.
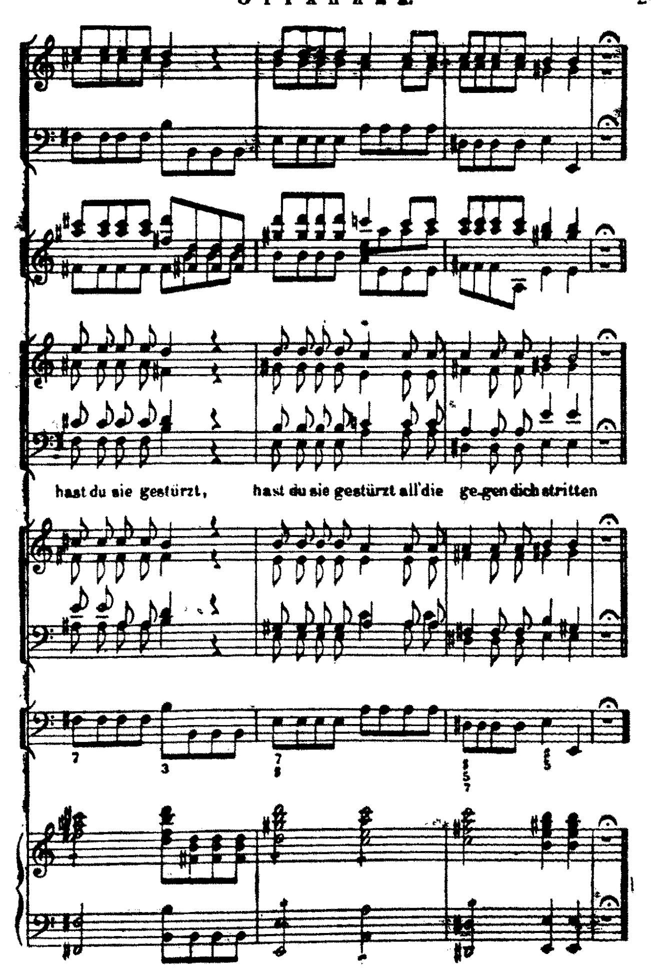
Полной партитурѣ всегда слѣдуетъ отдавать предпочтеніе предъ сокращенной, такъ какъ въ ней ясно видно движеніе каждой отдѣльной партіи, а слѣдовательно болѣе замѣтны прохожденія разныхъ характерныхъ мотивовъ по голосамъ, имитаціи и проч., что особенно важно для дирижера при разучиваніи.

Чтеніе вокальныхъ и особенно однохорныхъ партитуръ, если при этомъ онѣ написаны не въ ключахъ, весьма просто; но въ высшей степени важно и полезно для изучающаго музыку серьезно пріобрѣсть возможно большій навыкъ въ чтеніи партитуръ въ ключахъ, такъ какъ это въ высшей степени облегчитъ чтеніе транспонирующихъ инструментовъ въ оркестровыхъ партитурахъ. Для капельмейстера это знаніе безусловно необходимо.

Händel. Israel in Aegypten

изъ двойного хора „Die Tiefe deckte sie."





Въ старину, въ тѣхъ хоровыхъ сочиненіяхъ, въ которыхъ ор-
составлялъ аккомпаниментную поддержку хору, партія этого ин-

струмента обозначалась сокращенно, при помощи цифрованнаго баса, или генералъ-баса.

Чтеніе цифрованнаго баса основывается на слѣдующихъ правилахъ и условіяхъ:

1) басъ называется цифрованнымъ потому, что представляетъ собою основной (главный) басъ, подъ которымъ или надъ которымъ выставляются цифры. Такъ какъ такой басъ представляетъ основу сочиненія, то его называютъ также генералъ-басомъ, т.-е. главнымъ басомъ;

2) цифры указываютъ тѣ интервалы, какіе нужно взять отъ басовой ноты (конечно, вверхъ), слѣдовательно, указываютъ полный аккордъ, но не его обращеніе, расположеніе и мелодическое положеніе.
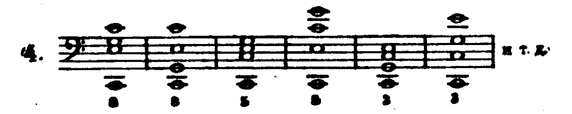
Способъ обозначенія заключается въ слѣдующемъ:

1) трезвучіе въ основномъ положеніи (т.-е. если основная нота есть басовая) не обозначается цифрами; такимъ образомъ, надъ нотою безъ цифръ всегда слѣдуетъ предполагать ея терцію, квинту и октаву въ этомъ или какомъ бы то ни было другомъ порядкѣ, такъ:

можно исполнять:

3. и т. д.

Если является необходимость точнѣе опредѣлить мелодическое положеніе аккорда, то подъ нотой ставятъ цифры 3, 5 или 8, что обозначаетъ терцевое, квинтовое или октавное положенія, такъ:
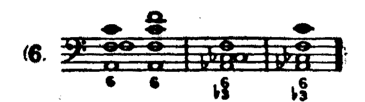


Если терція или квинта трезвучія требуютъ хроматическаго знака то его выставляютъ при соотвѣтствующемъ интервалѣ, такъ:



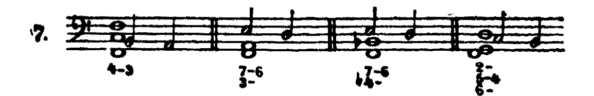
2) Всѣ остальные аккорды обозначаются цифрами тѣхъ интерваловъ, которые они образуютъ отъ баса, а именно: секстаккордъ хотя и состоитъ изъ терціи и сексты, но цифруется сокращенно, только

цифрою 6; цифра 3 выставляется только тогда, когда она требуетъ хроматическаго измѣненія, такъ:



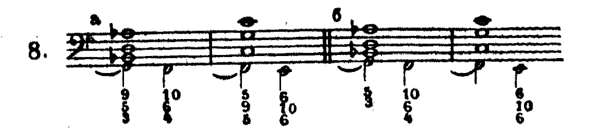
Квартсекстаккордъ обозначается цифрою $^4{}_6$, квинсекстаккордъ—$^5{}_6$, терцквартаккордъ—$^3{}_4$ и секундаккордъ—2. Послѣдніе три аккорда обозначаются тоже неполно, но изъ курса гармоніи слѣдуетъ знать, какихъ еще интерваловъ не хватаетъ при такой сокращенной цифровкѣ. Передъ этими обозначеніями также ставятся надлежащіе хроматическіе знаки.

При цифрованіи задержаній выставляется цифра, обозначающая интервалъ, образуемый задержаніемъ; затѣмъ проводится черточка къ цифрѣ, обозначающей интервалъ разрѣшенія. Напр.:
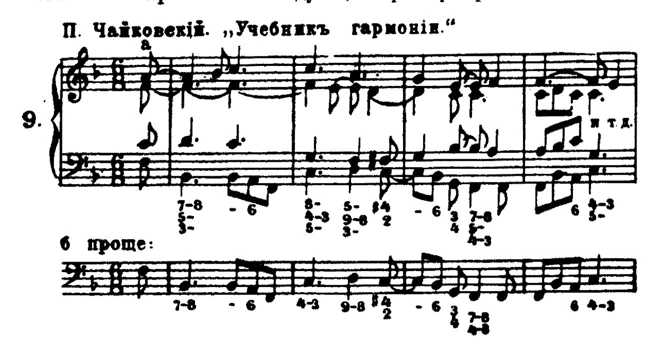


Отъ цифръ тѣхъ интерваловъ, которые выдерживаются въ продолженіе задержанія, т.-е. звучатъ вмѣстѣ съ задержаніемъ и его разрѣшеніемъ, проводится черточка, показывающая, что этотъ интервалъ долженъ продолжать звучать безъ перемѣны (напр., черточки у 3—, 4—; 2— и 6—).

При цифрованіи задержаній въ басу цифруются или всѣ тѣ интервалы, которые образуются подъ басами въ моментъ задержанія, а рядомъ съ ними тѣ интервалы, которые образуются при его разрѣшеніи (примѣръ 8, а), или подъ басовой нотой разрѣшенія задержанія ставятъ цифры, обозначающія аккордъ въ моментъ разрѣшенія, а слѣва проводятъ отлогую линію, указывающую на задержаніе (примѣръ 9, б).



По этимъ правиламъ слѣдующій примѣръ рѣшается такъ:



Но цифровку обыкновенно упрощаютъ; и дѣйствительно: нѣтъ никакой надобности выписывать $\begin{smallmatrix}7-8\\5-\\3-\end{smallmatrix}$ (примѣръ 9, а), т.-е. показывать, что аккордъ долженъ состоять изъ септимы, переходящей въ октаву въ то время, когда съ ними будутъ звучать терція и квинта; совершенно достаточно обозначить 7—8, такъ какъ цифры эти показываютъ переходъ септимы въ октаву, т.-е. задержаніе снизу вверхъ, но, само собою разумѣется, аккордъ изъ одного задержанія и его разрѣшенія состоять не можетъ, должны быть еще и другіе интервалы, а они не обозначены, не обозначаются же интервалы только въ трезвучіи, слѣдовательно, это—трезвучіе съ задержаніемъ септимы передъ октавой. На этомъ же основаніи излишни и прочія трехрядныя обозначенія *).

Въ примѣрѣ 2 приведенъ переводъ генералъ-баса на ноты въ стилѣ фортепіаннаго клавираусцуга—со многими удвоеніями и утроеніями. Въ тактѣ NB одновременно сталкивается *си*-бемоль (въ партіи теноровъ) и *ля*-діэзъ (въ скрипкахъ), что заставило составителя клавираусцуга выбрать для уменьшеннаго септаккорда положеніе секундаккорда.

Оркестръ и оркестровые инструменты.

Оркестромъ вообще можно называть всякое собраніе музыкантовъ на разныхъ инструментахъ. Слѣдовательно, составъ оркестра можетъ

*) Большія подробности можно найти въ краткомъ руководствѣ къ изученію генералъ-баса О. Кольбе. Перев. Лароша. Ц. 1 р. Изд. Юргенсона.

быть самый разнообразный, какъ по виду инструментовъ, такъ и по количеству исполнителей, но въ ученіи объ инструментахъ и въ инструментовкѣ разсматриваются два главныхъ, нормальныхъ вида оркестровъ: оркестръ симфоническій или концертный (онъ же и оперный) и военный—духовой, а затѣмъ уже различныя сокращенія и расширенія этихъ видовъ, представляющія разные случайные составы, изъ которыхъ нѣкоторые и будутъ разсмотрѣны ниже.

Симфоническій оркестръ составляется изъ четырехъ разнохарактерныхъ и по тембру, и по богатству звуковыхъ средствъ группъ: 1) группы струнныхъ смычковыхъ инструментовъ, 2) группы деревянныхъ духовыхъ, 3) группы мѣдныхъ духовыхъ и 4) группы ударныхъ или ритмическихъ инструментовъ.

Каждая изъ первыхъ трехъ группъ состоитъ изъ высокихъ, среднихъ (по высотѣ) и низкихъ инструментовъ. По этимъ группамъ и будутъ разсмотрѣны и описаны всѣ оркестровые инструменты.

Кромѣ инструментовъ, принадлежащихъ къ этимъ четыремъ группамъ, въ составъ оркестра входятъ еще очень часто арфа, органъ и фортепіано, а иногда, ради исключительныхъ требованій пьесы, и другіе инструменты.

Военный оркестръ состоитъ исключительно только изъ духовыхъ инструментовъ чисто деревянныхъ, мѣдно-деревянныхъ, чисто мѣдныхъ и ударныхъ. Въ числѣ этихъ инструментовъ есть многіе такіе, которые въ составъ симфоническаго оркестра не входятъ.

Инструменты, входящіе въ составъ симфоническаго оркестра: 1-ая группа. Струнные смычковые.

Къ этой группѣ принадлежатъ скрипка, альтъ, віолончель и контрабасъ. По общему устройству всѣ эти инструменты одинаковы и отличаются только величиной и строемъ, а слѣдовательно высотой и объемомъ.

Самую существенную часть инструмента составляетъ сосновый глухой ящикъ, служащій резонаторомъ и называемый кузовомъ или корпусомъ; верхняя доска кузова называется дека, а нижняя— нижняя дека, или подъ-дека. Струны (обыкновенно четыре) прикрѣпляются къ подгрифнику, лежащему у нижней (болѣе широкой части деки), затѣмъ, проходятъ чрезъ подставку или кобылку (обыкновенно бѣлаго дерева), тянутся надъ декой и черной линейкой, называемой грифомъ, который лежитъ на шейкѣ инструмента; вверху, около колковъ, струны проходятъ чрезъ порожекъ и вдвигаются въ колки, вставленные въ головку. Звукъ
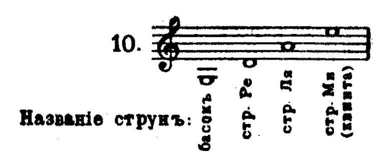
извлекается **смычкомъ**, состоящимъ изъ **колодки**, т.-е. той части, за которую держатъ рукою, **трости** и **головки**; отъ колодки къ головкѣ протянуты волосы.



Струнные инструменты: 1. Арфа

Струнные смычковые: 2. Скрипка. 3. Альтъ. 4. Віолончель. 5. Контрабасъ

Скрипка—самый высокій и самый подвижный изъ смычковыхъ инструментовъ, строится по квинтамъ:



Объемъ скрипки со всѣми хроматическими интервалами простирается отъ
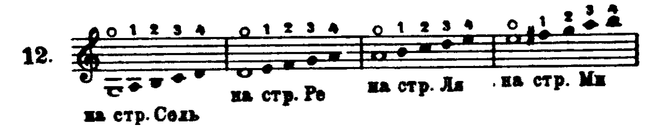


т.-е. $3^1/_2$ октавы, не считая такъ называемыхъ флажолетныхъ тоновъ, которые звучатъ еще выше (см. ниже, стр. 256).

Одна и та же струна можетъ давать звуки различной высоты, такъ какъ длину ея можно измѣнять нажатіемъ пальца. Скрипачъ пользуется только четырьмя пальцами лѣвой руки, которые считаются и обозначаются такъ:

указательный . . .	за первый . .	1
средній (третій) . .	» второй . .	2
безыменный	» третій . .	3
и мизинецъ	» четвертый .	4

Струны, не нажатыя пальцемъ, называются пустыми и обозначаются 0.

Такое положеніе руки на грифѣ, при которомъ, не перемѣщая ея выше или ниже, можно каждую изъ четырехъ струнъ нажать всѣми четырьмя пальцами, называется **позиціей**. Въ первой самой глухой и легкой для исполненія позиціи рука лежитъ около головы на такомъ разстояніи, чтобы подъ первымъ пальцемъ на каждой струнѣ получался звукъ слѣдующей за нею ступени, т. е. на струнѣ *соль*—звукъ *ля*, на струнѣ *ре*—звукъ *ми*, на струнѣ *ля*—звукъ *си* и на струнѣ *ми*—звукъ *фа* (♯). Слѣдовательно, въ первой позиціи (т.-е. не передвигая руки внизъ) можно исполнить слѣдующій рядъ ступеней со всѣми хроматическими проходящими:

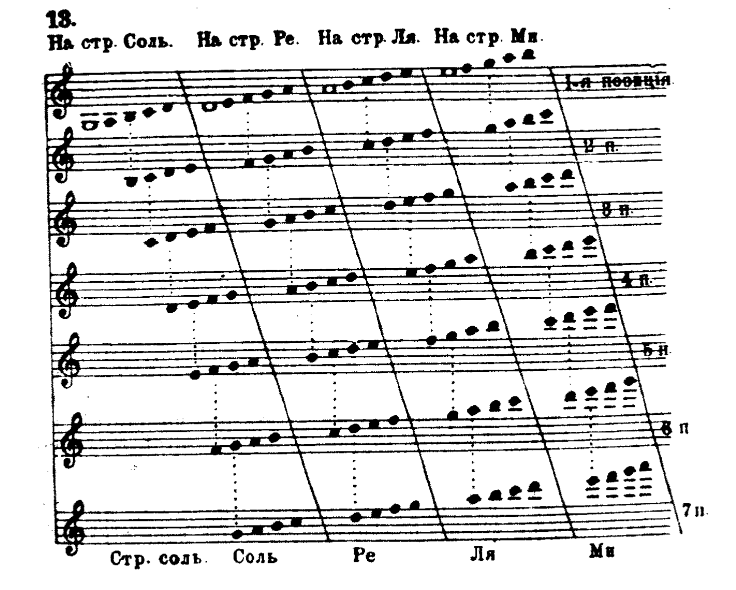


Во второй позиціи, болѣе высокой. подъ первымъ пальцемъ на каждой струнѣ будетъ лежать терцевая ступень отъ ступени, звучащей на пустой струнѣ. Слѣдовательно, вторая терція обнимаетъ рядъ ступеней отъ *си* — *до*.
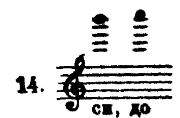
Въ третьей позиціи подъ первымъ пальцемъ лежатъ квартовыя ступени отъ звуковъ пустыхъ струнъ; такъ, на струнѣ *соль*—получится *до*, на струнѣ *ре* получится *соль*, на струнѣ *ля*—*ре* и на струнѣ *ми*—*си*.

Четвертая позиція начнется съ квинтовыхъ ступеней, пятая—съ секстовыхъ, шестая—съ септимовыхъ и седьмая—съ октавныхъ. Позиціи выше седьмой въ оркестровой игрѣ не употребляютъ.

Располагая ряды ступеней по позиціямъ, получимъ слѣдующее:



Въ этой области съ прибавленіемъ еще звуковъ
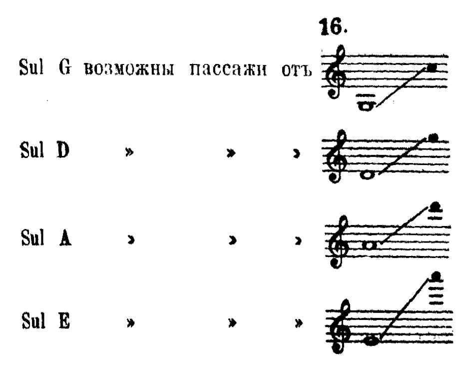


оркестровый скрипачъ долженъ умѣть сыграть всякое мелодическое послѣдованіе со всевозможными интервальными скачками, пассажами, арпеджіями, трелями и пр. Но, тѣмъ не менѣе, нужно имѣть въ виду, что позиціи чѣмъ выше, тѣмъ труднѣе, и въ оркестрѣ ими пользуются рѣже.

При игрѣ переходятъ обыкновенно съ одной струны на другую, но если, ради особаго эффекта, желаютъ, чтобы пассажъ исполнялся на одной струнѣ, то подъ нимъ ставятъ названіе струны съ прибавленіемъ слова sul (т.-е. «на»), напр.:



Не играющему на скрипкѣ инструментатору нужно наблюдать, чтобы не выйти изъ объема струны и по возможности безъ особенной надобности не пользоваться высокими позиціями. Такимъ образомъ:



Нюансировка. Скрипка, какъ инструментъ, допускающій различные способы брать звуки и исполнять ихъ послѣдованіе, требуетъ особенно тщательнаго указанія нюансировки и фразировки, зависящихъ, главнымъ образомъ, отъ различныхъ движеній смычка.

Движеніе смычка отъ колодки къ головкѣ (слѣва—направо) принято обозначать |‾‾| и называть—«смычекъ внизъ». Обратное движеніе называютъ—«смычекъ вверхъ» и обозначаютъ V. При перемѣнѣ смычка плавность звука нарушается, поэтому дѣлать такую перемѣну смычка во время длительности ноты не удобно, а лучше—при переходѣ на слѣдующую ноту.

Ноты, обведенныя лигою, исполняются на одно движеніе смычка. При такомъ исполненіи получается плавность, и усиливается впечатлѣніе группового послѣдованія **17.** Тутъ ясно выдѣляются двѣ группы. При другихъ лигахъ впечатлѣніе будетъ совершенно иное: **18.** , и, если это не alla breve, то и написать гораздо логичнѣе такъ: **19.**

Еще новый эффектъ получается отъ такой постановки лигъ:

20. 

Здѣсь каждая четвертая восьмушка будетъ звучать какъ бы отрывисто.

Если на каждую ноту падаетъ особое движеніе смычка, то такой способъ игры называется détachée.

Мелкія, отрывистыя движенія смычка называются spicato и обозначаются точками:

21. 

При spicato смычекъ движется вверхъ и внизъ и могъ бы быть обозначенъ такъ: |‾| V |‾| V |‾| V и т. д.

Отрывистыя ноты—staccato—обозначаются точками (. . . .), но такъ какъ онѣ исполняются на одно движеніе смычка, то огибаются еще лигою:



Если смычекъ при одномъ движеніи подпрыгиваетъ, то этотъ эффектъ какъ бы капающихъ звуковъ обозначается запятыми (, , , ,) и называется saltando



Плавное исполненіе, при которомъ каждый звукъ какъ бы вливается въ слѣдующій, называется portamento и обозначается черточками - - - - и лигою



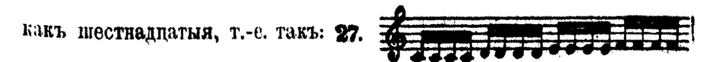
Если хотятъ имѣть очень сильные, металлическіе звуки, то это указываютъ исполнителю словами «sul ponticello», у подставки, т.-е. играть смычкомъ около подставки.

Отрывистые, арфоподобные звуки, извлекаемые не смычкомъ, а пальцемъ (щипкомъ), обозначаются словомъ pizzicato, сокращенно—piz. Если этотъ эффектъ долженъ быть прерванъ, то подъ первой нотой, которую слѣдуетъ брать смычкомъ, ставятъ col arco (со смычкомъ) или просто arco.

Изрѣдка пользуются особымъ эффектомъ, извлекая звуки не волосами смычка, а ударами древка (трости) о струны; для этого существуетъ терминъ col legno.

Быстрое движеніе смычкомъ вверхъ и внизъ по струнѣ называется tremolo и обозначается прочеркиваніемъ нотъ, причемъ число черточекъ показываетъ, сколько разъ нужно повторить ноту, такъ, напр.:
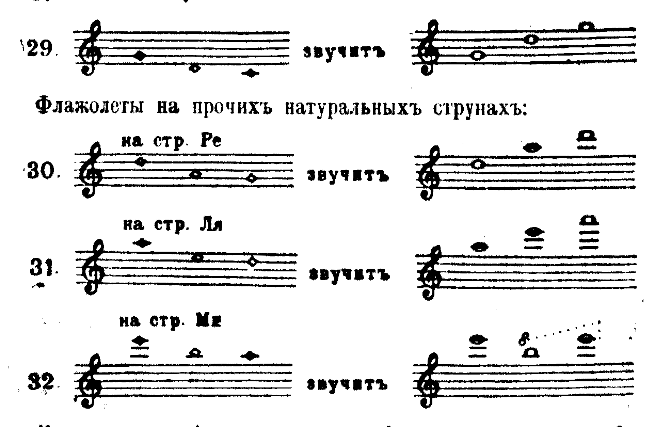




Флажолеты. Если на извѣстныя мѣста струны положить только палецъ, не прижимая ее къ грифу, то получится флейтообразный звукъ, называемый флажолетомъ. Флажолеты, представляя собою призвуки или такъ называемые оберъ-тоны, имѣютъ акустическое объясненіе. Въ практикѣ они дѣлятся на натуральные и искусственные и обозначаются квадратными нотами такъ:

28. 

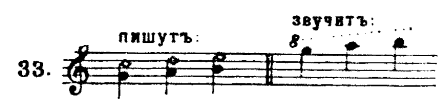
Натуральные флажолеты получаются на пустыхъ струнахъ такъ: если наложить палецъ на мѣстѣ первой октавы пустой струны (напр., на струнѣ *соль* 4 палецъ въ четвертой позиціи), то получится флажолетный унисонъ, на мѣстѣ квинтовой ступени услышимъ ея флажолетную октаву, на мѣстѣ квартовой ступени получимъ ея флажолетную дуодециму (т.-е. квинту черезъ октаву), которая въ то же время составитъ вторую октаву отъ звука пустой струны.

Флажолетныя ноты указываютъ не тотъ звукъ, который будетъ звучать, а мѣсто, куда нужно поставить палецъ. Такъ, флажолеты на струнѣ *соль* пишутся:



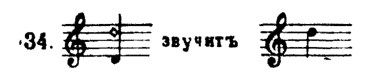
Искусственные флажолеты — труднѣе выполнимы: они берутся не на пустой струнѣ и требуютъ участія двухъ пальцевъ, изъ которыхъ одинъ надавливаетъ струну, а другой накладывается на нее. Вслѣдствіе этого ихъ можно обозначать двойными нотами, причемъ

нижняя показываетъ, гдѣ нужно надавить струну, а верхняя—мѣсто другого пальца, такъ:



Искусственные флажолеты возможны на всѣхъ хроматическихъ ступеняхъ.

Изъ сказаннаго слѣдуетъ, что флажолетныя ноты будутъ звучать 1) въ у н и с о н ъ, если подъ ними подписана нижняя октава;



2) въ о к т а в у, если подъ ней подписана нижняя квинта,
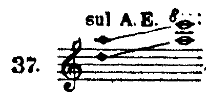
35. звучитъ

и 3) въ к в и н т у ч е р е з ъ о к т а в у, если подъ ней подписана нижняя кварта

36. звучитъ

Другіе флажолеты почти не употребительны.

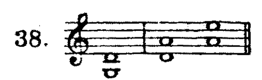
Двойные флажолеты возможны только въ интервалѣ чистой квинты и на пустыхъ струнахъ: такъ. напр.:



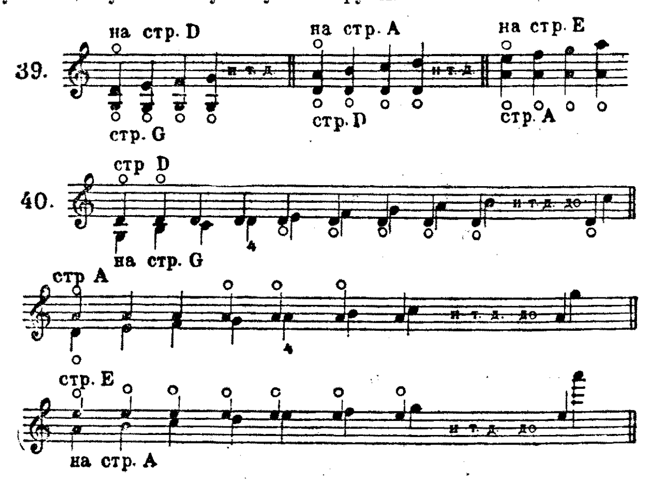
Двоезвучія и аккорды возможны на скрипкѣ только такіе, которые размѣщаются на смежныхъ струнахъ, такъ какъ перескакивать смычкомъ быстро черезъ струну невозможно.

Самыя удобныя изъ многоголосныхъ созвучій—тѣ, въ составъ которыхъ входятъ ступени пустыхъ струнъ.

На однѣхъ пустыхъ струнахъ возможны, конечно, только квинты:
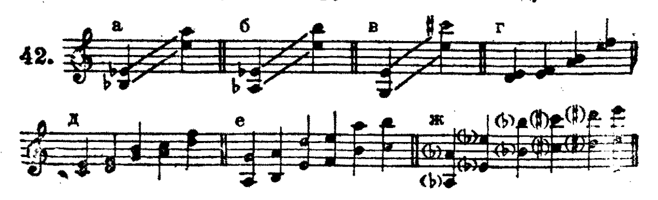


Съ одной пустой струной можно писать всякія созвучія, допускающія участіе звука пустой струны:



Само собою разумѣется, что возможны и такіе пассажи на выдержанномъ звукѣ пустой струны:
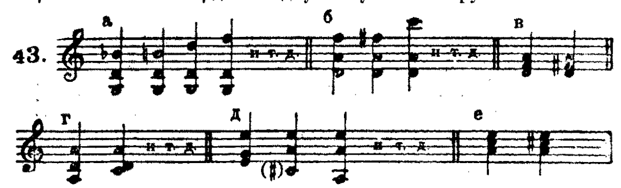


Двозвучія безъ пустыхъ струнъ возможны слѣдующія:



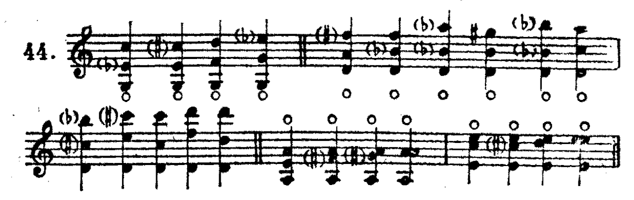
Всѣ кварты, квинты и сексты (примѣръ 42, а, б и в) хроматическія, а также приведенныя здѣсь секунды, терціи, септимы и октавы (примѣръ 42 г, д, е, ж) съ ихъ повышеніями и пониженіями. Прочія двоезвучія безъ пустыхъ струнъ, если и можно употреблять, то осмотрительно, сообразуясь съ аппликатурою.

Трехголосные аккорды съ двумя пустыми струнами:
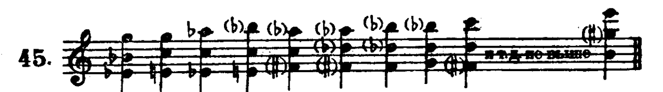


Если двѣ пустыя струны составляютъ нижнюю часть аккорда (примѣръ 43, а, б), то верхняя, третья, ступень не можетъ отстоять ближе квинты. Если верхнюю часть аккорда составляютъ двѣ пустыя струны (примѣръ 43, г, д), то основной тонъ аккорда не можетъ отстоять отъ средняго голоса болѣе чѣмъ на квинту. Въ случаѣ, приведенномъ въ примѣрѣ 43, в, основной тонъ и квинта трезвучія играются на пустыхъ струнахъ—*ре* и *ля*, а терція (*фа* или *фа*♯ на струнѣ *соль* также въ примѣрѣ 43, е,—*до* и *до*♯ играютъ на струнѣ *ре*.

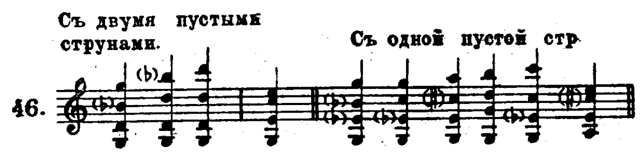
Трехголосные аккорды съ одной пустой струной:
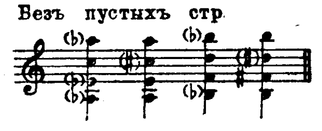


Трехголосные аккорды безъ пустыхъ струнъ требуютъ участія трехъ пальцевъ, а слѣдовательно въ большей степени, чѣмъ всѣ предъидущіе, должны сообразоваться съ аппликатурою. Поэтому въ такихъ аккордахъ разстояніе между основною нотою и среднею должно быть въ квинту или сексту, а между среднею и верхнею можетъ быть въ квинту, сексту и септиму. Такимъ образомъ, самыми удобными являются слѣдующіе аккорды:



Четырехголосные аккорды также удобны съ интервалами не уже квинты.





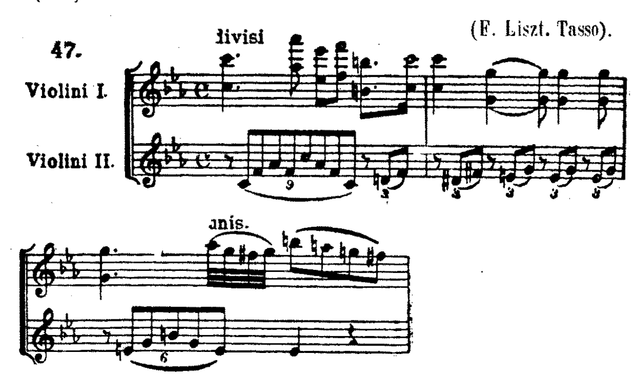
Выпуклость подставки не даетъ возможности трех- и четырехголосныя созвучія играть аккордами: они всегда звучатъ арпеджіато; поэтому и писать ихъ долгими выдержанными нотами не имѣетъ смысла, и если нужно, чтобы широкій аккордъ звучалъ какъ выдержанный, то въ оркестрѣ его размѣщаютъ между двумя скрипками, альтами и віолончелями.

Сурдина (Sordino, Dämpfer)—небольшой деревянный (а иногда мѣдный или серебряный) колышекъ, имѣющій три зубца съ раструбами, сдѣланными такъ, чтобы сурдину можно было въ трехъ промежуткахъ струнъ надвинуть на подставку. Сурдина стушевываетъ яркій колоритъ скрипичнаго тембра; при ней звуки производятъ впечатлѣніе какъ бы прикрытыхъ. Предъ началомъ употребленія сурдины пишутъ col sordino (col sord.). Снять сурдину обозначается—senza sordino.

Въ оркестрѣ употребляются двѣ скрипки, обозначаемыя Violini I, Violini II. Партію второй скрипки обыкновенно пишутъ болѣе легко, т.-е. рѣже пользуются высокими позиціями и трудными аккордами.

Партіи I и II (см. стр. 262) скрипокъ исполняютъ обыкновенно нѣсколько музыкантовъ, число которыхъ доходитъ до 10 и болѣе на каждую. Это даетъ возможность въ виду уменьшенія трудности, ради особыхъ эффектовъ, дѣлить число исполнителей партій первой и второй скрипокъ на двѣ и болѣе группъ и давать каждой группѣ особую партію. Такое подраздѣленіе обозначается словомъ divisi (раздѣленные). Партія каждой такой группы чаще выписывается на особой линейной системѣ, если же дивизи пишется на одной системѣ, то ноты группируются для одной группы шейками вверхъ,

для другой — внизъ. Прекращеніе divisi обозначается словомъ unisono (unis).



Нужно, однако, имѣть въ виду, что сила звучности отъ divisi ослабѣваетъ, и безъ нужды имъ не пользуются.

Неопытному инструментатору, не играющему на скрипкѣ, полезно замѣтить, что нѣкоторыя тональности для этого инструмента болѣе благодарны и легки, другія—менѣе.

По отношенію къ этому приводимъ указанія Берліоза:

Тональности.

Легкія.		Средней трудности.		Трудныя.	
Мажоръ.	Миноръ.	Мажоръ.	Миноръ.	Мажоръ.	Миноръ.
До	*До*	*Ми*	*До* ♯	*До* ♯	*Ре* ♭
Ре	*Ре*	*Ля* ♭	*Фа*	*Ре* ♭	*Ми* ♭
Ми ♭	*Ми*	*Си*	*Фа* ♯	*Фа* ♯	*Соль* ♯
Фа	*Соль*			*Соль* ♭	*Си* ♭
Соль	*Ля*				
Ля	*Си*				
Си ♭					

Остальныя тональности употребляются очень рѣдко.

Не слѣдуетъ, однако, думать, что въ трудныхъ тональностяхъ совершенно нельзя писать: музыка несложная, непереполненная быстрыми пассажами и трудными аккордами, въ нихъ всегда возможна и исполнима.

Въ оркестрѣ—двѣ группы скрипачей: одна, расположенная по лѣвую сторону дирижера (когда онъ стоитъ лицомъ къ оркестру), играетъ (въ унисонъ) верхнюю, т.-е. **первую** партію, всегда болѣе трудную; другая группа, расположенная направо, исполняетъ **вторую**, болѣе низкую и легкую партію.

Въ остальномъ первая скрипка отъ второй ничѣмъ не отличается.

Альтъ—нѣсколько бóльшаго объема, чѣмъ скрипка, въ оркестровомъ квинтетѣ онъ является третьимъ голосомъ сверху и, слѣдовательно, въ струнной гармоніи играетъ роль теноровaго голоса.

Строй альта квинтою ниже строя скрипки, и онъ всегда нотируется въ альтовомъ ключѣ:

48. 

Поэтому на альтѣ позиціи, флажолеты и аккорды будутъ квинтою ниже скрипичныхъ, и если всѣ нотные примѣры, приведенные касательно этого для скрипки, транспонировать на квинту внизъ, то получимъ ихъ въ томъ видѣ, въ какомъ они возможны на альтѣ.

Все же остальное—буквально одинаково какъ для скрипки, такъ и для альта.

Партія альта всегда бываетъ легче скрипичной. Болѣе красивы на альтѣ звуки нижнихъ двухъ (витыхъ) струнъ, верхъ отличается большей тусклостью.
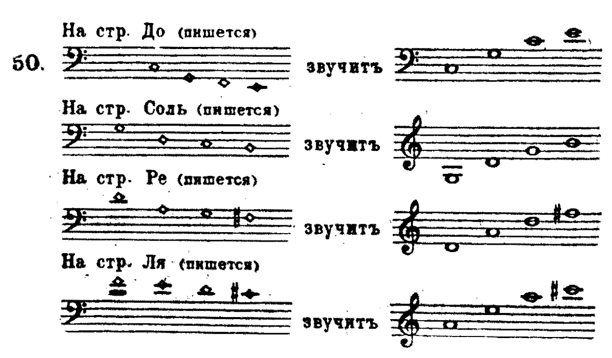
Такъ какъ въ оркестрѣ исполнителей - альтистовъ меньше (начиная отъ шести), то divisi альтамъ даютъ съ большою осторожностью.

Віолончель гораздо болѣе альта и скрипки, исполнитель держитъ его между колѣнами. Въ настоящее время, въ виду лучшей опоры, снизу ввинчивается остроконечная подставка, опирающаяся въ полъ. Въ виду такого положенія инструмента исполнитель имѣетъ возможность пользоваться всѣми пятью пальцами лѣвой руки. Віолончель въ оркестровомъ квинтетѣ исполняетъ басовый голосъ. Строй его на октаву ниже строя альта и, слѣдовательно, на октаву и квинту ниже строя скрипки.

49. 

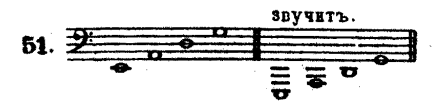
Нотируется на низкихъ нотахъ въ басовомъ ключѣ, на среднихъ (1-й и 2-й октавы)—въ теноровомъ, а на высокихъ—въ скрипичномъ; въ этомъ случаѣ пишутъ партію его октавою выше, чѣмъ она должна звучать. Нѣкоторые композиторы тенороваго ключа не употребляютъ.

Чтобы получить віолончельныя позиціи и аккорды, нужно все это, доступное для скрипки, транспонировать на дуодециму внизъ. На віолончели возможны не три, какъ на скрипкѣ, а четыре натуральныхъ флажолета, а именно:



Высокія позиціи и ихъ перемѣна на віолончели употребительны; трудны въ нихъ только быстрыя нисходящія гаммы, такъ какъ на очень высокихъ позиціяхъ, которыя могутъ быть выше седьмой, употребляется большой палецъ, исполняющіе роль какъ бы передвижной головки, укорачивающей грифъ, а слѣдовательно и повышающей строй.

Контрабасъ по объему больше віолончели; его грифъ такъ высокъ, что исполнитель долженъ играть стоя. Контрабасъ строится по квартамъ и звучитъ октавою ниже, чѣмъ пишется, такъ:



Верхнія ноты доходятъ до соль малой октавы. Иногда является необходимость имѣть болѣе низкія ноты, чѣмъ тѣ, какія можетъ дать контрабасъ, тогда нижнюю струну его перестроиваютъ, что обозна-
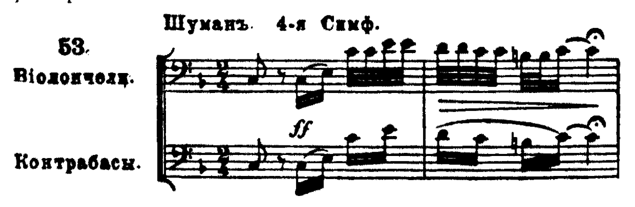
чается словами «muta in D» или in Des и т. д., т. е.—«перестрой въ D или Des».

Объемъ контрабаса можно раздѣлить на три регистра.



Нижній регистръ неясенъ и безъ удвоенія віолончелями (въ октаву) или другими басовыми инструментами не употребляется; средній —яснѣе, а въ верхнемъ регистрѣ контрабасы иногда играютъ даже и одни самостоятельную партію.

Вообще, роль контрабаса въ оркестрѣ—удвоивать партію віолончели октавою ниже и въ случаѣ трудныхъ и быстрыхъ пассажей въ этой послѣдней вести удвоеніе въ упрощенномъ и облегченномъ видѣ; такъ, напр.:

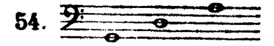


Въ тремолло контрабасу всегда (подобно приведенному примѣру) даютъ болѣе медленное движеніе.

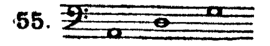
Изъ двойныхъ нотъ на контрабасѣ удобны только терціи, кварты, квинты и октавы съ пустыми струнами.

Аккорды совершенно не употребляются.

Трехструнный контрабасъ, почти совершенно вышедшій изъ употребленія, имѣетъ строй по квинтамъ.



Вслѣдствіе широкаго разстоянія между струнами, онъ требуетъ аппликатуры, отличающейся отъ аппликатуры четырехструннаго контрабаса, и на немъ даже простая діатоническая гамма требуетъ перемѣны позицій. Иногда строился по квартамъ.



Разсмотрѣнная нами группа струнныхъ смычковыхъ инструментовъ составляетъ главную силу оркестра, дѣйствующую обыкновенно почти сплошь съ начала до конца сочиненія. Если временами струнные инструменты и не играютъ, то такой перерывъ дѣлается обыкновенно на короткій сравнительно промежутокъ времени или ради усиленія оркестроваго колорита, напр., чтобы выразить повторенную или новую музыкальную мысль ради контраста въ тембрѣ другихъ инструментовъ, или въ тѣхъ случаяхъ, когда по смыслу самой пьесы нужны не струнные, а какіе-нибудь другіе инструменты, какъ, напр., при эпизодахъ въ характеръ военной музыки, такъ называемый фанфаръ и т. п. Во всѣхъ другихъ случаяхъ струнный оркестръ, благодаря красотѣ и богатству своего звука, громадности діапазона, тонкости и разнообразію всевозможныхъ оттѣнковъ и звуковыхъ эффектовъ, особенной, почти исключительно только ему присущей, способности красиво согласоваться со всѣми другими оркестровыми группами и отдѣльными инструментами и, наконецъ, въ силу, если можно такъ сказать, своей неутомимости, въ непрерывномъ продуцированіи звуковъ, что является невозможнымъ ни для человѣческаго голоса, ни для исполнителей на духовыхъ инструментахъ, дѣйствующихъ все время дыханіемъ, требующимъ безпрестаннаго отдыха, всегда играетъ въ оркестрѣ или главную роль исполнителя существеннаго содержанія пьесы, или роль аккомпанимента.

Смычковые инструменты составляютъ полную гармоническую группу: первыя скрипки исполняютъ верхній дискантовый голосъ, вторыя—слѣдующій альтовый, альты—теноровый и віолончели—басъ. Контрабасъ усиливаетъ віолончель и въ рѣдкихъ случаяхъ ведетъ самостоятельную партію, всегда короткую, эпизодическую. Кромѣ того, подраздѣленіе этихъ инструментовъ—divisi—хотя и ослабляетъ нѣсколько силу звучности, но даетъ возможность получать тѣсную и полную гармонію, растянутую отъ очень низкихъ до очень высокихъ предѣловъ. Такая гармонія безъ divisi пріобрѣтаетъ большую силу и сочность, но за то не всегда можетъ быть плавною, такъ какъ уже трехголосные аккорды струнные инструменты принуждены исполнять арпеджіато.

Первенствующую роль смычковые инструменты играютъ особенно у старинныхъ композиторовъ: Гайдна, Моцарта, Бетховена и другихъ, такъ какъ въ ихъ время другія группы (деревянныхъ и мѣдныхъ духовыхъ) были менѣе полны и менѣе совершенны по устройству инструментовъ, чѣмъ въ современномъ намъ оркестрѣ. Вслѣдствіе этого у новѣйшихъ композиторовъ такое безусловное преобладаніе смычковой группы—нѣсколько меньше, и оркестровый колоритъ разнообразнѣе.

2-я группа. Деревянные духовые.

Къ этой группѣ принадлежатъ флейты, гобои, кларнеты и фаготы. Всѣ эти инструменты состоятъ изъ деревянной трубки съ отверстіями, открытыми и закрытыми клапанами. При помощи тѣхъ и другихъ и при извѣстной аппликатурѣ получаются звуки различной высоты. Гобои, кларнеты и фаготы имѣютъ приспособленія для вдуванія воздуха, называемыя мундштуками (а въ гобоѣ—тростью) у верхней части трубки, вслѣдствіе чего держатся отвѣсно. Флейта мундштука не имѣетъ, а въ ней сдѣлано около одного изъ концовъ круглое отверстіе для вдуванія воздуха, вслѣдствіе чего и приходится держать ближе къ горизонтальному положенію.
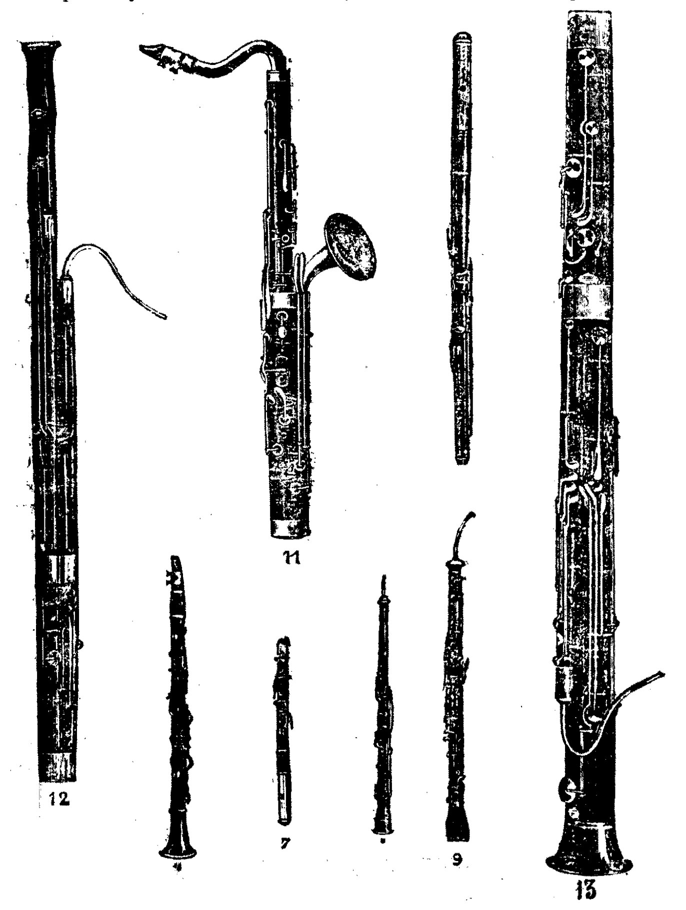
Открытыя отверстія зажимаются пальцами обѣихъ рукъ. При постепенномъ отнятіи пальцевъ получается одна изъ мажорныхъ гаммъ, составляющихъ натуральный строй даннаго инструмента; для той же гаммы въ слѣдующей октавѣ аппликатура остается безъ измѣненія, только производится болѣе сильное вдуваніе, отчего получается не первоначальный звукъ, а его октавный призвукъ. Клапанами пользуются для хроматическихъ звуковъ, для трелей, для дополнительныхъ звуковъ (клапаны этихъ послѣднихъ всегда пріоткрыты) и для удобства аппликатуры.

Въ группѣ духовыхъ инструментовъ есть инструменты нетранспонирующіе, исполняющіе свои партіи въ тѣхъ тональностяхъ, въ какихъ онѣ написаны, и транспонирующіе, звучащіе не въ томъ тонѣ, въ какомъ написана ихъ партія.

Транспонирующіе инструменты всегда носятъ названія своего строя, напр., кларнета in B, труба in Es и т. п. Это названіе показываетъ, на какой интервалъ транспонируетъ данный инструментъ, считая во всѣхъ случаяхъ отъ *До* (C), и притомъ, если инструментъ высокій, то его строй считается отъ *До* вверхъ, а если онъ низкій, то отъ *До* внизъ.

Всякій же инструментъ in C (*До*) не транспонируетъ (а если и транспонируетъ, то на октаву, т.-е. безъ перемѣны строя, напр., басовая валторна in C). Вслѣдствіе этого и оказывается необходимость партію транспонирующаго инструмента писать не въ томъ тонѣ, въ какомъ написана вся пьеса. Разсчитать тонъ транспонирующаго инструмента, помня только-что сказанное, очень легко, напр., строй пьесы Фа-діэзъ-мажоръ; нужно опредѣлить, въ какомъ строѣ слѣдуетъ нотировать партію кларнета въ A? Тонъ кларнета in A, какъ невысокаго инструмента, разсчитывается отъ *До* внизъ, т.-е. кларнетъ in A будетъ играть въ строѣ на малую терцію ниже *До*, а слѣдовательно и на малую

терцію ниже строя *Фа*-діэзъ. Чтобы онъ звучалъ въ строѣ *Фа*-діэзъ, его партію нужно написать въ строѣ *Ля*, т.-е. малой терціей выше.



Деревянные духовые: 6. Флейта; 7. Флейта малая (пикколо); 8. Гобой; 9. Альтовый гобой (англійскій рожокъ); 10. Кларнетъ; 11. Басовый кларнетъ. 12. Фаготъ; 13. Контра-фаготъ.

Малый кларнетъ in Es, какъ увидимъ ниже, относится къ высокимъ инструментамъ, т.-е. транспонируетъ не внизъ отъ *до*, а вверхъ и притомъ на интервалъ es, т.-е. на малую терцію. Слѣдовательно, въ какомъ бы строѣ пьеса ни была, кларнетъ in Es долженъ быть написанъ всегда въ строѣ на малую терцію ниже; тогда, транспонируя на малую терцію вверхъ, онъ и будетъ звучать въ строѣ пьесы. Итакъ, кларнетъ in Es въ пьесѣ Ля-бемоль-мажоръ будетъ написанъ въ строѣ Фа-мажоръ.

Изъ сказаннаго слѣдуетъ, что низкіе транспонирующіе инструменты пишутся въ строѣ выше *До* на интервалъ ихъ строя (отъ—*До*—внизъ); высокіе инструменты, обратно, пишутся въ строѣ ниже *До*, на интервалъ ихъ строя (отъ *До*—внизъ).

На каждомъ духовомъ инструментѣ можно издавать одновременно только одинъ звукъ.
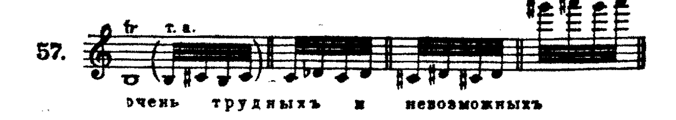
При сочиненіи партій для духовыхъ инструментовъ нужно принимать во вниманіе, что звуки на нихъ получаются отъ вдуванія, а это требуетъ необходимости сообразоваться съ временемъ, въ продолженіе котораго исполнитель можетъ не прерывать вдуванія. На этомъ основаніи, напр., такіе безконечно-протяжные, не прерывающіеся звуки, какіе возможны отчасти на струнныхъ инструментахъ и безусловно на органѣ, фисгармоніумѣ и т. п., а также слишкомъ долгое отсутствіе хотя бы короткихъ паузъ, въ продолженіе которыхъ можно было бы сдѣлать передышку, для духовыхъ инструментовъ невозможны.

Большая оркестровая флейта не транспонируетъ, т.-е. играетъ такъ, какъ написано.
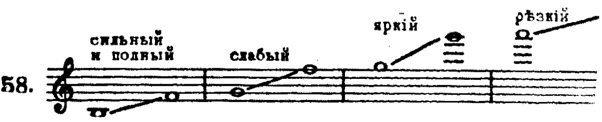
Основной строй ея Ре-мажоръ, а объемъ—отъ *си* малой октавы до *си* (или *До*) четвертой октавы со всѣми хроматическими ступенями, т.-е:



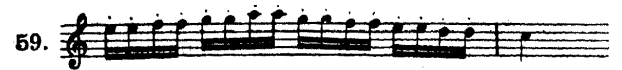
Флейта очень подвижной инструментъ: на ней возможны быстрыя гаммы, широкіе скачки, арпеджіи и другіе пассажи, а также всѣ трели, за исключеніемъ слѣдующихъ:
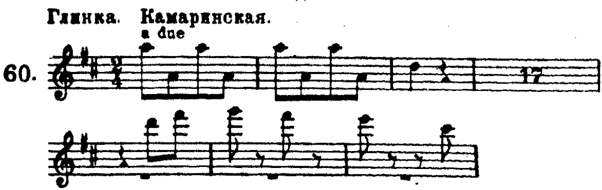


Діапазонъ флейты дѣлится на четыре регистра *):



На флейтѣ возможенъ одинъ, присущій ей только одной изъ всего семейства деревянныхъ духовыхъ эффектъ, называемый двойнымъ языкомъ, дающій родъ тремолло, т.-е. быструю смѣну звуковъ, слѣдующихъ одинъ за другимъ.

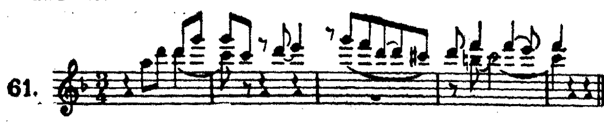


Въ оркестрѣ обыкновенно бываютъ двѣ флейты (т.-е. два исполнителя): одна исполняетъ болѣе высокую и трудную партію, другая— болѣе низкую. Обѣ партіи за рѣдкими исключеніями пишутся на одной нотно-линейной системѣ и если должны играть одно и то же вмѣстѣ, что по преимуществу и бываетъ, то сверху становятъ обозначеніе «a due» или «a 2» что значитъ вдвоемъ:



Здѣсь начало играютъ обѣ флейты, а послѣ паузъ въ 17 тактовъ вступаетъ только одна первая, на что указываютъ паузы внизу, относящіяся ко второй флейтѣ. Если обѣ флейты играютъ разное, то партію верхней обозначаютъ хвостиками вверхъ, а партію нижней— внизъ.
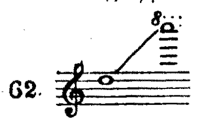
Тамъ же.



*) См. «Элементарное руководство къ инструментовкѣ», А. Петрова.

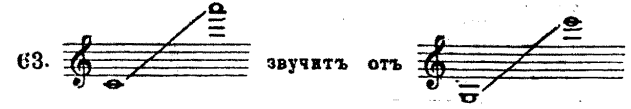
Иногда употребляется только одна флейта, но за то въ другихъ случаяхъ ихъ бываетъ и три; тогда партія третьей флейты пишется на особой линейной системѣ.

Малая флейта—piccolo—также не транспонирующій инструментъ; объемъ ея—отъ *ре* второй октавы до *До*—пятой.



Пишется октавою ниже, чѣмъ звучитъ. Ея основная гамма тоже ре-мажоръ со всѣми хроматическими проходящими. Все сказанное относительно большой флейты относится и къ малой, но только она употребляется въ оркестрѣ какъ дополнительный инструментъ, временами и ради особаго эффекта ея средняго и начала высокаго регистровъ, т.-е. средней части ея объема, и почти всегда какъ усиливающій инструментъ. Обыкновенно въ оркестрѣ примѣняется одна малая флейта, рѣдко—двѣ. Партія малой флейты занимаетъ особую линейную ситему.

Альтовая флейта начала вводиться въ оркестръ въ самое послѣднее время; она относится къ транспонирующимъ инструментамъ, т.-е. звучитъ не такъ, какъ пишется, а именно, квартой, иногда квинтой ниже. Ея объемъ со всѣми хроматическими ступенями октавы до *ми* третьей октавы.

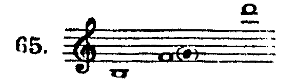


Отличается меньшею подвижностью чѣмъ обыкновенная флейта, обладаетъ болѣе густымъ звукомъ, въ остальномъ—отличій нѣтъ. Въ партитурахъ обозначается flauto alto и занимаетъ особую линейную систему.

Гобой принадлежитъ также къ инструментамъ не транспонирующимъ. Его натуральная гамма, какъ и на флейтѣ,—ре-мажоръ, а объемъ отъ *си* малой октавы до *ми* или *фа* третьей, со всѣми хроматическими ступенями.



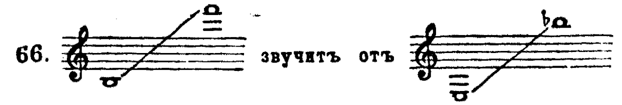
Весь его діапазонъ дѣлится на два регистра:



Нижній—довольно рѣзкій, непріятный, а верхній—самый употребительный. Три верхнія ноты (*ре*-діэзъ—*ми*—*фа*) не красивы. Онъ болѣе удобенъ для мелодическихъ пѣвучихъ пассажей, хорошо соединяется со скрипками, хотя не обладаетъ не только подвижностью этихъ послѣднихъ, но даже и не такъ подвиженъ, какъ флейта; тѣмъ не менѣе, скачки, арпеджіо и трели ему доступны. Изъ трелей трудны отъ *Си* до *Ре*-бемоль внизу и выше *До* вверху.
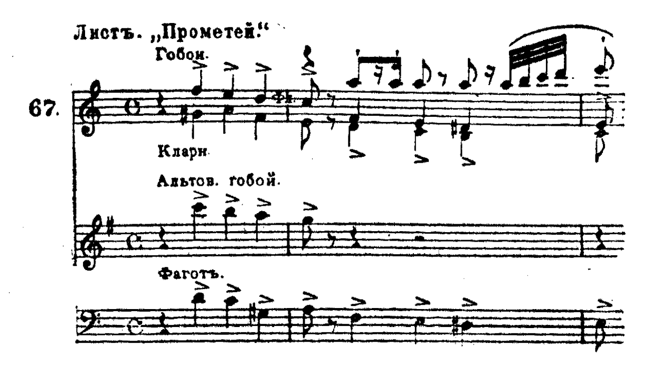
Въ оркестрѣ употребляются два гобоя (два исполнителя); партіи ихъ пишутся точно такъ же, какъ и для флейтъ.

Альтовый гобой или **англійскій рожокъ**—инструментъ транспонирующій, звучитъ квинтою ниже, чѣмъ пишется, и весь діапазонъ его—квинтой ниже гобоя, слѣдовательно, пишется:
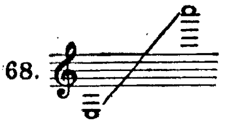


ми малой октавы до *си*-бемоль первой.

Вслѣдствіе этого партія альтоваго гобоя будетъ всегда имѣть ключевые знаки строя, лежащаго квинтою выше того, въ которомъ написаны нетранспонирующіе инструменты, т.-е. такъ:



Вся пьеса написана безъ знаковъ (въ До-мажоръ), а альтовый гобой, звучащій въ унисонъ съ 1-мъ гобоемъ, нотированъ съ однимъ діэзомъ (въ Соль-мажоръ).
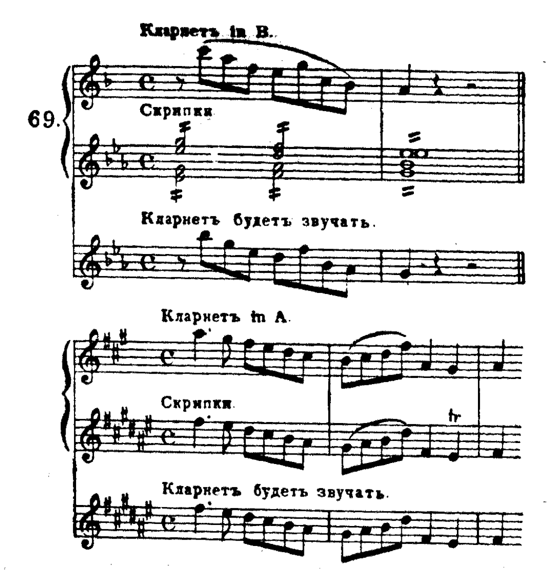
Кларнетъ принадлежитъ къ транспонирующимъ инструментамъ. Въ современномъ оркестрѣ употребляются три кларнета строевъ С (рѣже), А и В, т.-е. (*До-Ля* и *Си*-бемоль). Пишется всегда отъ *ми* малой октавы до *До* четвертой:



Въ этомъ объемѣ звучитъ кларнетъ in С (До). Кларнетъ in В (Си-бемоль) звучитъ большой секундой ниже, чѣмъ написано; кларнетъ in А (Ля) звучитъ малой терціей ниже, чѣмъ написано. Такимъ образомъ, названіе строевъ кларнета В и А указываетъ, на какой интервалъ онъ будетъ звучать ниже строя До. Слѣдовательно, кларнетъ, если только онъ не in- С, будетъ имѣть такъ же, какъ и англійскій рожокъ, неодинаковые ключевые знаки сравнительно съ прочими, не транспонирующими инструментами и притомъ такъ: кларнетъ in В,— знаки строя на большую секунду выше, чѣмъ тональность этихъ нетранспонирующихъ инструментовъ, т.-е., напр., въ пьесѣ ми-бемоль-мажоръ партія кларнета in В будетъ написана въ строѣ фа-мажоръ (съ однимъ бемолемъ). Кларнетъ in А нотируется въ тональности на малую терцію выше сравнительно съ тональностью пьесы, т.-е. если пьеса написана въ Фа-діэзъ, то кларнетъ будетъ написанъ въ строѣ Ля (см. примѣръ 69).

Отсюда вытекаетъ, что объемъ кларнета in С отъ *Ми* малой октавы до *До* четвертой; кларнетъ in В будетъ транспонировать отъ *Ре* малой октавы до *Си*-бемоль третьей, а кларнетъ in А—отъ *До*-діэзъ малой октавы до *Ля* третьей. Такимъ образомъ, на кларнетахъ этихъ трехъ строевъ можно пройти гамму со всѣми хроматическими ступенями въ четыре октавы безъ одного полутона.

Кларнетъ по красотѣ своего тембра, гибкости и большому объему является главнѣйшимъ инструментомъ въ группѣ деревянныхъ духовыхъ; онъ болѣе чѣмъ гобой способенъ къ быстрымъ арпеджіямъ, разнымъ пассажамъ, трелямъ и пр. Для него болѣе трудны трели на двухъ діэзныхъ или двухъ бемольныхъ сосѣднихъ ступеняхъ и выше *Фа* третьей октавы. Самый низкій регистръ на кларнетѣ (около октавы) имѣетъ очень красивый, мягкій и полный тембръ; слѣдующіе два регистра (отъ *Фа* первой октавы до *Ре* третьей) самые употребитель-



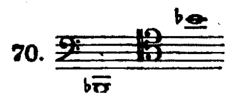
ные, если не считать слабыхъ нотъ отъ *соль* до *си*-бемоль первой октавы; самыя верхнія ноты очень рѣзки и пригодны при звучаніи всей оркестровой звуковой массы, т.-е. въ tutti.

Малый кларнетъ—piccolo—вводится въ оркестръ очень рѣдко вслѣдствіе его рѣзкаго тембра; его объемъ—отъ *соль* малой октавы до *соль* третьей; употребляется трехъ строевъ in D, in Es и in F, слѣдовательно, звучитъ и пишется (какъ высокій кларнетъ) въ строѣ секундой ниже (если in D), малой терціей ниже (если in Es) и чистой квартой ниже (если in F).

Басовый кларнетъ (или Clarinetto basso) въ современномъ оркестрѣ употребляется все чаще и чаще.

Онъ имѣетъ тоже строи A и B, какъ и обыкновенный кларнетъ, такъ же и пишется, какъ этотъ послѣдній, но звучитъ октавою ниже. Слѣдовательно, басовый кларнетъ in A долженъ нотироваться сравнительно со строемъ всей пьесы также въ строѣ малой терціей выше, а звучать будетъ на терцію ниже и еще на октаву, т.-е. на дециму. На этомъ же основаніи басовый кларнетъ in B нотируется въ строѣ большой секунды вверхъ, а звучитъ нотою ниже.

Фаготъ—басовый, не транспонирующій инструментъ, обнимающій три октавы отъ *Си*-бемоль контръ-октавы до *Си*-бемоль третьей октавы со всѣми хроматическими ступенями:



Нижняя часть его объема тонируется въ басовомъ ключѣ, а верхняя—въ теноровомъ.

Въ нижней, самой красивой своей части фаготъ, по разнообразію тембровъ и эффектовъ самый богатый, послѣ кларнета, инструментъ въ семействѣ деревянныхъ духовыхъ. Онъ достаточно подвиженъ для гаммъ, арпеджій и другихъ пассажей, хотя ему болѣе приличны ходы и пассажи басоваго характера, а слѣдовательно и скачки: мелодія лучше звучитъ въ его среднихъ нотахъ, высокія — слабы и тусклы.

Трелей слѣдуетъ избѣгать на нотахъ въ пространствѣ его нижней кварты и на самыхъ крайнихъ верхнихъ.

Въ обыкновенномъ составѣ симфоническаго оркестра употребляются два фагота (два исполнителя), партіи которыхъ, за особыми исключеніями, пишутся на одной линейной системѣ, какъ и для всѣхъ другихъ духовыхъ.

Контрафаготъ—инструментъ, также не транспонирующій, имѣетъ объемъ отъ *До* контръ-октавы до *До* малой октавы, пишется въ басовомъ ключѣ, но октавою выше, такъ:



Контрафаготъ—инструментъ мало-подвижной, но какъ, удваивающій обыкновенный фаготъ, имѣетъ свои достоинства.

Разсмотрѣнная группа деревянныхъ духовыхъ является такою же полною въ гармоническомъ отношеніи, какъ и группа смычковая, хотя эта послѣдняя во всѣхъ отношеніяхъ богаче. Въ группѣ или, иначе, въ к а д р ѣ деревянныхъ духовыхъ основные инструменты составляютъ полное двойное четырехголосье, а именно: 2 ф л е й т ы играютъ роль верхняго дискантоваго голоса, 2 г о б о я—роль альта, 2 к л а р н е т а—тенора и 2 ф а г о т а являются басовымъ голосомъ. Другіе дополнительные инструменты, какъ малая и альтовая флейты, альтовый гобой, малый и басовый кларнеты и контрафаготъ, будучи не

коренными инструментами этой группы, служатъ скорѣе для особыхъ эффектовъ и нѣсколько пополняютъ и разнообразятъ относительную бѣдность основныхъ инструментовъ. Такъ какъ каждый отдѣльный инструментъ не обладаетъ такой полнотой силы звука, какъ смычковые инструменты, то постепенно установилась норма удвоивать каждый изъ инструментовъ, т.-е. брать двѣ флейты, два гобоя, два кларнета и два фагота и, главнымъ образомъ, для того, чтобы нѣсколько уравновѣсить силу этой группы съ силою другихъ группъ и особенно группы смычковыхъ.

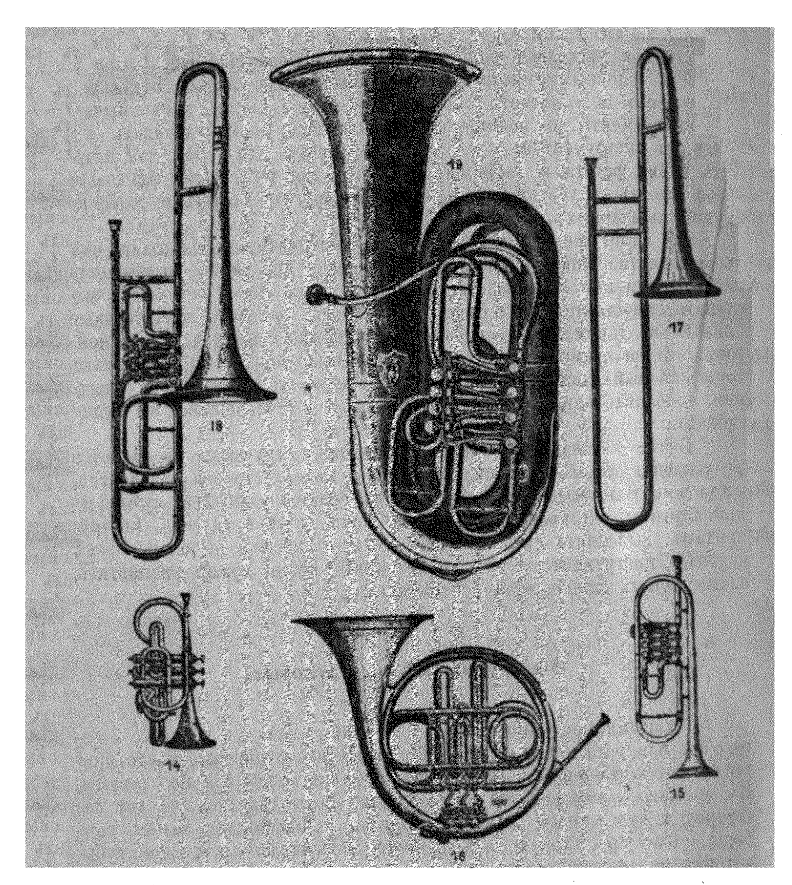
Въ наше время техника на этихъ инструментахъ, благодаря ихъ усовершенствованію, значительно развилась, что даетъ возможность пользоваться ими все болѣе и болѣе, какъ группою, способною выступать самостоятельно и проводить иногда довольно значительные эпизоды въ сочиненіи, не пользуясь поддержкою другихъ инструментовъ, что во времена Гайдна и Моцарта было невозможно, такъ какъ тогда полный составъ этой группы еще не установился, а многіе изъ дополнительныхъ инструментовъ даже и совершенно не существовали.

Болѣе обыкновенная роль деревянныхъ духовыхъ заключается въ усиленіи общей звучности оркестра и въ оркестровой разработкѣ, когда ими пользуются какъ бликами въ общемъ колоритѣ музыкальной картины, заставляя имитировать другъ другу и другимъ инструментамъ, выполнять пробѣгающіе, блестящіе пассажи на общемъ фонѣ другихъ инструментовъ, и т. п. Словомъ, когда нужно расцвѣтить, иллюминовать данное мѣсто сочиненія.

3-я группа. Мѣдные духовые.

Главными представителями этой группы являются трубы, валторны или рога и тромбоны. Къ этимъ инструментамъ часто присоединяются: корнетъ (маленькая труба) и туба или басъ-туба. Въ прежнее время всѣ эти инструменты подраздѣлялись на двѣ категоріи: хроматическіе, къ которымъ принадлежали только тромбоны, и натуральные—всѣ прочіе изъ перечисленныхъ, кромѣ тубы, которая не употреблялась.

Натуральнымъ, а иногда акустическимъ инструментомъ назывался такой, въ которомъ всѣ доступные ему звуки (обыкновенно не болѣе 15, 16) получались безъ всякихъ приспособленій для пальцевъ, путемъ одного только вдуванія и различнаго положенія губъ, наз. амбушюромъ. Звуки эти слѣдуютъ въ порядкѣ натуральной



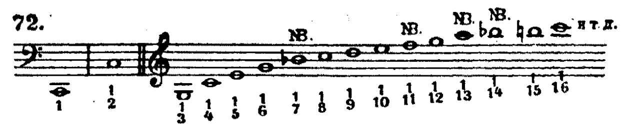
Мѣдные духовые: 14. Корнетъ съ пистонами; 15. Труба. 16. Валторна; 17. Тромбонъ вытяжной (натуральный); 18. Тромбонъ съ вентилями; 19. Туба

гаммы *). Если основной звукъ инструмента былъ *До*, то получится слѣдующая гамма:

---

*) Натуральной или акустической гаммой называется такая гамма, которая получается отъ постепеннаго укорочиванія звучащаго инструмента

72.



Если инструментъ бо́льшаго или меньшаго объема имѣлъ начальною нотою другой звукъ, тогда и вся гамма была иною, хотя порядокъ интерваловъ оставался совершенно одинаковымъ.

Кромѣ этихъ звуковъ натуральной гаммы, да и то не съ одинаковой степенью качества, натуральный инструментъ издавать не можетъ. Звуки, отмѣченные NB (т.-е. 7-й, 11-й, 13-й и 14-й), всегда выходятъ не чистыми: *си*-бемоль и *ля* — нѣсколько ниже, а *фа* — выше, и вѣрное интонированіе этихъ нотъ требуютъ особаго искусства исполнителя. За то удобныя, хотя и немногія ноты натуральныхъ инструментовъ отличались особенной яркостью и чистотой, за что многіе композиторы продолжали пользоваться ими и тогда, когда были уже изобрѣтены усовершенствованія, обогатившія средства натуральныхъ инструментовъ. Эти усовершенствованія были различными: сначала длина трубы увеличивалась, а отъ этого измѣнялся и ея строй, помощью вставныхъ круглыхъ мѣдныхъ трубокъ, называемыхъ к р о н а м и, а, въ концѣ концовъ, къ валторнамъ и трубамъ начали придѣлывать дополнительныя трубки, которыя раскрываются и зажимаются особымъ приспособленіемъ, заключеннымъ въ цилиндрахъ, называемыхъ в е н т и л я м и.

Натуральныя валторны. Строи натуральныхъ валторнъ соотвѣтствовали строямъ всѣхъ мажорныхъ гаммъ (за исключеніемъ H), т.-е. были валторны in C, in Des, in D, in Es, in E и т. д., иногда съ прибавленіемъ словъ basso (напр. C-basso) или alto (напр. B-alto), показывавшихъ высоту инструмента, а слѣдовательно и его чтеніе на партитурѣ. Валторны всегда пишутся въ ключѣ соль (за исключеніемъ двухъ первыхъ, самыхъ глухихъ нотъ, обозначаемыхъ въ басовомъ ключѣ) и безъ ключевыхъ знаковъ, въ какомъ бы строѣ ни была вся пьеса, т.-е. всегда въ *До*-мажоръ. Строй валторны такъ же, какъ это было и въ деревянныхъ духовыхъ, указываетъ, на какой интервалъ звучитъ

вдвое, втрое, въ четыре раза и т. д.; прослѣдить этотъ законъ удобнѣе всего на струнѣ. Если струну построить въ какой-нибудь звукъ, напр. *До*, и затѣмъ, не измѣняя степени ея натянутости, отдѣлить ровно половину, то каждая половина дастъ звукъ октавою выше, т.-е. то же *До*. Треть струны дастъ квинту черезъ октаву отъ первоначальнаго звука (это указано дробями въ примѣрѣ 72) и т. д. На натуральныхъ духовыхъ инструментахъ укорачивать самого инструмента нельзя, тамъ такая гамма достигается отъ усиленія напряженія вдуванія вдвое, втрое и т. д., что и требуетъ измѣненія положенія губъ.

валторна, считая отъ строя *До*, но только всѣ натуральныя валторны читались на интервалъ ихъ строя отъ *До* внизъ, противъ написаннаго (писались же всегда въ одной и той же высотѣ (см. примѣръ 72),

т. е. валторна in B - basso — на большую нону внизъ;
» » Des » » септиму »
» » D » малую » »
» » Es » больш. сексту » и т. д.

Валторна же in B-alto звучитъ какъ кларнетъ,—на большую секунду внизъ, а in C-alto—какъ пишется.

Хроматическія измѣненія ступеней натуральной гаммы и пропущенныя ступени въ средней части діапазона (отъ 4-го до 7-го звука натуральной гаммы) получались отъ прикрыванія раструба на различныя его части, отчего натуральный звукъ понижался. но получалъ другой, менѣе яркій оттѣнокъ, а вся гамма становилась неровною по тембру. Чтобы избѣгнуть этого неудобства, приходилось часто мѣнять строи валторны, что, въ свою очередь, вызывало необходимость давать на это валторнисту время и ставить въ его партіи паузы.

Указаннымъ недостаткомъ натуральныхъ инструментовъ и объясняется многочисленность ихъ строевъ.

Вентильныя валторны. Въ новѣйшемъ оркестрѣ употребляются только вентильныя валторны строя F и E. Эти валторны хроматическія, онѣ также пишутся въ скрипичномъ ключѣ безъ ключевыхъ знаковъ (знаки выставляются у нотъ), и ноты, написанныя въ басовомъ ключѣ, звучатъ октавою выше.

Объемъ этихъ валторнъ (какъ онъ пишется) отъ *соль*—контръоктавы до *До* третьей октавы:

73.


Звучитъ-же басовая часть выше, какъ показано въ примѣрѣ 73, б).
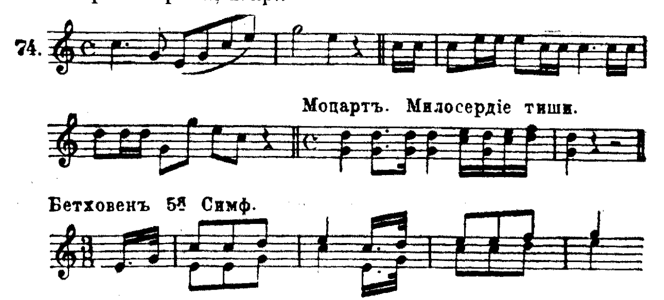
Валторна in F сравнительно съ написаннымъ звучитъ на квинту ниже, а E—на малую сексту ниже.

Въ современномъ оркестрѣ обыкновенно четыре валторны (4 исполнителя) первая, вторая, третья и четвертая. Изъ нихъ 1-я и 3-я валторны играютъ болѣе высокія партіи, 2-я и 4-я болѣе низкія. если въ одинаковомъ строѣ, то располагаются по двѣ на одной линейной системѣ (какъ двѣ флейты или два гобоя и т. п.), такъ: 1-ая и 2-ая вмѣстѣ, 3-ья и 4-ая вмѣстѣ; такимъ образомъ, въ составъ каждой пары

входятъ высокая и низкая валторны. Иногда пользуются только двумя валторнами, но въ другихъ случаяхъ ихъ число доходитъ до шести и восьми.

На валторнѣ, подобно тому какъ на флейтѣ, можно исполнять довольно быстрыя повторенія одной и той же ноты, въ родѣ тремолло. Изъ особыхъ эффектовъ на валторнѣ примѣнимы: **coperto**, когда играютъ при плотно закрытомъ рукою раструбѣ валторны, и сурдина (**con sordino**), деревянный колпачекъ, вкладываемый въ раструбъ. То и другое даютъ совершенно своеобразные эффекты.

Валторны вообще относятся къ инструментамъ малоподвижнымъ и въ ихъ характерѣ болѣе протяжная гармонія, долго выдерживаемыя ноты, плавная, не слишкомъ подвижная мелодія и особые ходы роговой музыки, а именно—арпеджированіе аккордовъ, иногда при ритмическомъ разнообразіи, напр.:
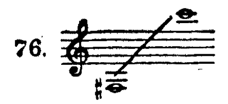


Труба, какъ и валторны, относится къ такимъ же инструментамъ, способнымъ, безъ особыхъ приспособленій, только къ натуральной гаммѣ. Такъ какъ труба относится къ высокимъ инструментамъ, то въ ней нѣтъ первыхъ басовыхъ нотъ валторны, и ея натуральная гамма начинается прямо отъ *соль*:



Кромѣ того, трубы, какъ высокіе инструменты, за исключеніемъ строевъ in B, A, въ противоположность валторнамъ, звучатъ выше написаннаго, считая отъ строя *До* на интервалъ ихъ строя; труба же in C одна только звучитъ, какъ написано.

Въ современномъ оркестрѣ употребляются трубы съ вентилями и только двухъ строевъ B и A, партіи которыхъ также пишутся всегда въ скрипичномъ ключѣ безъ ключевыхъ знаковъ. Объемъ

трубы долженъ считаться отъ *фа*-діэзъ малой октавы до *до* третьей (иногда ноты двѣ выше) хроматически:



На трубѣ in B, употребляемой для бемольныхъ строевъ, написанное звучитъ большой секундою ниже, на трубѣ in A (для діэзныхъ тональностей)—на малую терцію ниже.

Труба имѣетъ сильный звукъ блестящаго тембра, выдѣляющійся изъ оркестра; на ней возможны тѣ же эффекты, что и на валторнѣ, а также—употребленіе сурдины.

Очень рѣдко можно встрѣтить басовую трубу строевъ B (звучащую на октаву ниже обыкновенной трубы B) и in F (звучащую квинтою ниже).
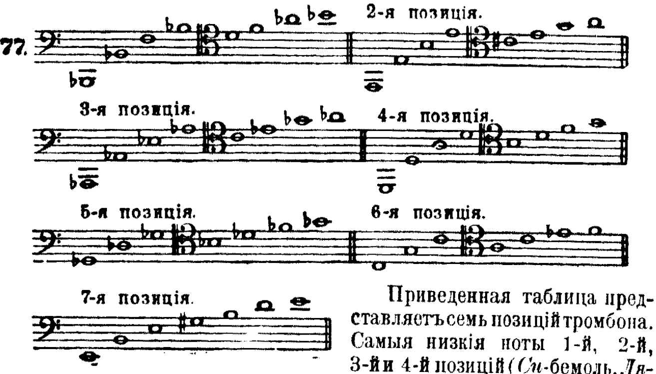
Въ оркестрѣ употребляются двѣ трубы, располагаемыя на одной линейной системѣ (рѣже бываютъ три и четыре).

Корнетъ (Cornet à pistons) — труба меньшаго объема, болѣе подвиженъ и мягокъ, высокія ноты пріятнѣе, чѣмъ у трубы.

Тромбоны, благодаря своему устройству, относятся къ инструментамъ не транспонирующимъ и играютъ всю хроматическую гамму на натуральныхъ нотахъ, отчего она сплошь имѣетъ одинаковый, блестящій, мощный тембръ. Это достигается тѣмъ, что длина инструмента можетъ быть увеличена и уменьшена простымъ выдвиганіемъ и вдвиганіемъ вставной, дугообразной трубки, называемый кулисою, которую можно сразу выдвинуть и вдвинуть на очень большое и на какое угодно малое разстояніе. Вслѣдствіе этого тромбонъ могъ бы играть даже въ аккустическомъ строѣ, т.-е. исполнять различно малые и большіе полутоны (напр., *до*—*ре*-бемоль—иначе чѣмъ *до*—*до*-діезъ). Такой тромбонъ называется раздвижнымъ или тромбономъ съ кулисою (по-нѣмецки—Zugposaune).

На тромбонѣ играютъ по позиціямъ: сдвинутый тромбонъ даетъ первую позицію; въ первой позиціи можно, какъ и на каждой трубѣ, исполнить всю натуральную гамму въ строѣ тромбона (обыкновенно B—для тенороваго и F—для басоваго). Это—самая высокая позиція. Выдвинувъ кулису, т.-е. удлинивъ инструментъ настолько, чтобы каждая ступень прежней натуральной гаммы понизилась на полутонъ, получается вторая позиція, въ которой опять можно исполнить натуральную гамму по полутонамъ ниже. Такихъ позицій на тромбонѣ семь. Путемъ перехода изъ одной позиціи въ другую можно исполнить самую чистую и ровную, всякую діатоническую и хроматическую гаммы.

Теноровый тромбонъ—въ строѣ B.



Приведенная таблица представляетъ семь позицій тромбона. Самыя низкія ноты 1-й, 2-й, 3-й и 4-й позицій (*Си*-бемоль, *Ля*-бемоль и *Соль*) называются педальными нотами, изъ которыхъ, слѣдовательно, нижайшая — *Соль* контръ-октавное. Нотъ между верхнимъ педальнымъ *си*-бемоль и *ми* большой октавы (крайняя нижняя въ 7-й позиціи) на тромбонѣ не существуетъ. Пишется для тромбона обыкновенно въ теноровомъ ключѣ.

Басовый тромбонъ—въ строѣ F, т.-е. на чистую кварту ниже тенороваго. Имѣетъ также семь позицій. Между его педальными нотами (*Фа* и *Си* контръ-октавными) звуковъ нѣтъ. Отъ этого же *Си* до *соль* первой октавы объемъ полный. Такимъ образомъ, басовый тромбонъ пополняетъ пустой тенороваго тромбона промежутокъ (отъ *Си*-бемоль контръ-октавы до *Ми* большой октавы). Его партія нотируется только въ басовомъ ключѣ.

Въ современномъ оркестрѣ натуральный басовый тромбонъ замѣняется вентильнымъ, называемымъ т е н о р ъ-б а с ъ-т р о м б о н ъ.

Къ тромбонамъ примѣнимы также сурдины.

Туба или **басъ-туба**—инструментъ вентильный, не транспонирующій и въ группѣ мѣдныхъ контрабасирующій; бываетъ трехъ строевъ: F (отъ *Фа* контръ-октавы до *фа* первой), Es (отъ *Ми*-бемоль контръ-октавы до *ми*-бемоль первой) и B — контрабасъ-туба (отъ *Си*-бемоль субъ-контръ-октавы до *ре* первой октавы); нотируется въ басовомъ ключѣ.

Разсмотрѣнная группа мѣдныхъ духовыхъ далеко не является такою цѣльною группою, какъ группа деревянныхъ духовыхъ, а тѣмъ

болѣе смычковыхъ инструментовъ: въ группѣ мѣдныхъ слишкомъ замѣтны разнохарактерность ея подгруппъ, если ихъ можно такъ назвать; дѣйствительно, валторны рѣзко отличаются отъ трубъ, тембры трубъ и тромбоновъ болѣе сходны, но все же разница замѣтна и въ трубахъ: больше рѣзкости и меньше бархатистости звука, чѣмъ въ тромбонахъ. Благодаря такой разнохарактерности группа мѣдныхъ распадается на три подгруппы: 1) валторны (обыкновенно четыре), составляющія какъ бы самостоятельный четырехголосный хоръ, мягкій и ровный по тембру, обладающій нюансами отъ довольно значительнаго ff. (хотя и вдвое болѣе слабаго, чѣмъ въ прочихъ мѣдныхъ инструментахъ) до pp. Онѣ красиво комбинируются съ деревянными духовыми (особенно фаготами и кларнетами) и со струнными.

Другой подобный хоръ, но болѣе блестящаго и мощнаго тембра, съ сильнѣйшимъ ff., представляютъ три тромбона съ тубой, хотя въ немъ туба рѣже ведетъ самостоятельную партію, такъ что въ этой группѣ преобладаетъ трехголосная гармонія.

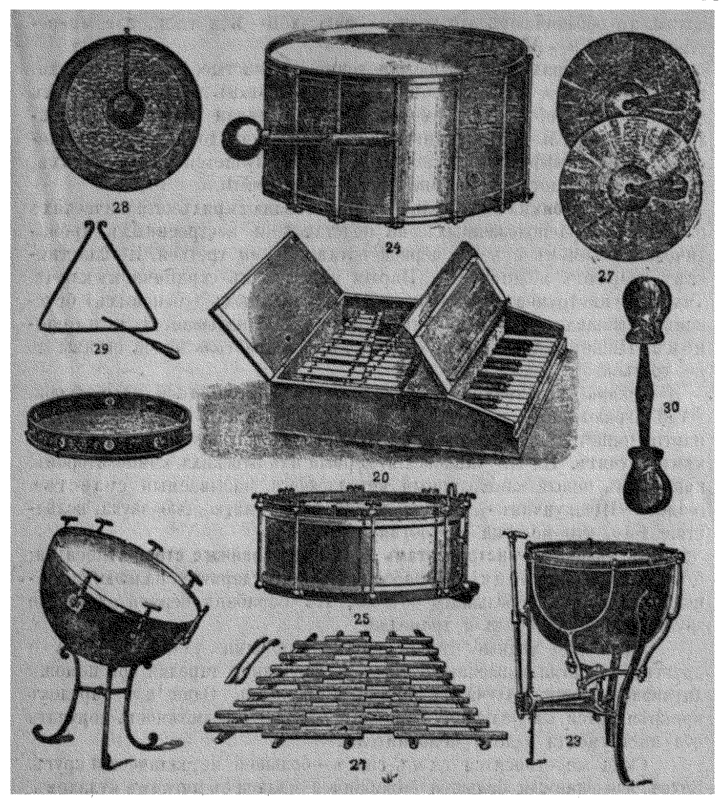
Двѣ трубы представляютъ собою двухголосную группу, лучше сливающуюся съ тромбонами, чѣмъ съ валторнами. Роль трубъ, преимущественно передъ прочими мѣдными духовыми, заключается въ ихъ участіи въ tutti, хотя это не исключаетъ частаго ихъ употребленія независимо и отъ участія другихъ инструментовъ.

4-я группа. Ударные инструменты.

Группа ударныхъ инструментовъ, или, какъ ихъ еще называютъ, ритмическихъ, имѣетъ инструменты съ опредѣленнымъ строемъ и безъ строя.

Къ инструментамъ съ опредѣленнымъ строемъ относятся литавры и металлофонъ или колокольчики (Glockenspiel) съ его разновидностью самаго новѣйшаго времени—ксилофономъ и селестою.

Литавры имѣютъ видъ мѣднаго котла съ натянутой на его отверстіе кожею, которую, при помощи различныхъ приспособленій, можно натягивать сильнѣе и слабѣе, т.-е. настраивать. Звукъ (только одинъ) извлекается при помощи палки съ мягкимъ шарообразнымъ наконечникомъ. Въ оркестрѣ обыкновенно пользуются двумя литаврами, настроенными въ тоникѣ и доминантѣ, рѣже—въ тонѣ другихъ ступеней, но въ исключительныхъ случаяхъ число литавръ доходитъ до четырехъ, шести и болѣе; обыкновенно можно расчитывать на три литавры: большую, перестроиваемую хроматически отъ *Фа* большой октавы до *до* малой; среднюю—отъ *Ля* большой октавы до *ми* малой и малую—отъ *ре* малой октавы до *Соль* или *Ля* большой. Партія для литавръ пишется въ басовомъ ключѣ на одной линейной системѣ (безъ



Ударные съ опредѣленнымъ строемъ: 20. Металлофонъ и 21. Ксилофонъ; 22. Литавры простыя; 23. Литавры съ механизмомъ для быстраго перестраиванія.

Ударные безъ опредѣленнаго строя: 24. Большой барабанъ; 25. Малый барабанъ; 26. Бубны; 27. Тарелки; 28. Тамъ-тамъ; 29. Треугольникъ; 30. Кастаньеты.

ключевыхъ знаковъ). Въ началѣ строки выставляются названія нотъ, въ которыя нужно настроить литавры; такъ, напр., Timpani in H—Fis. Если нужно перестроить литавры, на что всегда необходимо дать

паузы, то обозначаютъ это такъ: — muta in H—E и т. п., т.-е. «перестроить въ *Си—Ми*, и т. п.

На литаврахъ берутъ обыкновенно отрывистые, отдѣльные звуки, на каждой врозь или на обѣихъ вмѣстѣ. Одинъ изъ спеціальныхъ эффектовъ литавръ есть тремолло (дробь), которая можетъ быть сдѣлана въ едва слышномъ піаниссимо и доведена до полнаго фортиссимо. Особый эффектъ сдавленнаго звука получается на литаврахъ, прикрытыхъ полотномъ; обозначается—timp. coperti.

Металлофонъ или колокольчики представляютъ **рядъ** металлическихъ пластинокъ, расположенныхъ на подставкѣ и построенныхъ хроматически объемомъ отъ *До* первой октавы до *ми* третьей. По пластинкамъ ударяютъ молоточкомъ. Партія пишется въ скрипичномъ ключѣ. Такой же инструментъ, состоящій изъ деревянныхъ (сосновыхъ) брусковъ, лежащихъ на соломенныхъ валикахъ, называется ксилофономъ. Пишется такъ же, а объемъ имѣетъ отъ *соль* малой октавы до *ре* третьей.

Теперь устраиваютъ металлофоны съ фортепіанной клавіатурой; тогда играютъ на нихъ, ударяя по клавишамъ, какъ на фортепіано, и партія пишется въ скрипичномъ и басовомъ ключахъ октавою ниже, чѣмъ звучитъ. П. И. Чайковскій, первый изъ русскихъ композиторовъ, примѣнилъ новый клавіатурный металлофонъ, называемый селестою (балетъ «Щелкунчикъ»), отличающійся только мягкостью звука, вслѣдствіе того, что молотки его обтянуты замшею.

Къ ударнымъ инструментамъ безъ опредѣленнаго строя относятся: большой или турецкій барабанъ. Въ него ударяютъ палкою, подобной литаврной, но бóльшаго объема. На барабанѣ берутъ отрывные звуки, дѣлаютъ иногда и тремолло.

Тарелки — мѣдные тонкіе круги, которыми ударяютъ одна о другую, а иногда извлекаютъ звукъ и изъ одной тарелки при помощи литаврной палки; получаютъ иногда и тремолло. Одна изъ тарелокъ прикрѣпляется къ большому барабану, что даетъ возможность поручать оба инструмента одному исполнителю.

Сюда же относится тамъ-тамъ—большой металлическій кругъ. Звукъ, извлекаемый большой барабанной палкой съ мягкимъ кулакомъ, напоминаетъ звукъ отдаленнаго колокола.

Къ этой же группѣ принадлежатъ малый или военный барабанъ (на немъ играютъ двумя палками), всѣмъ извѣстные бубны и стальной треугольникъ (ударяютъ металлической палочкой, отдѣльными ударами и тремолло).

Въ случаяхъ особо характерныхъ употребляютъ кастаньеты, представляющія два соединенныхъ шнуркомъ небольшихъ кружка, помѣщаемыхъ между ладонью и пригнутыми къ ней пальцами.

Всѣ инструменты безъ опредѣленнаго строя пишутся не на пятилинейныхъ системахъ, а каждый имѣетъ только одну линію, на которой и обозначается ритмически.

Арфа стоитъ совершеннымъ особнякомъ въ семьѣ оркестровыхъ инструментовъ и не можетъ быть отнесена ни къ одной изъ группъ.

Арфа имѣетъ форму неправильнаго большого треугольника (см. стр. 250), внутри котораго натянуты струны, начиная отъ довольно длинныхъ (низкихъ) до очень короткихъ. Объемъ ея отъ *До*-бемоль контръоктавы до *фа*-бемоль четвертой октавы, т.-е. $4^1/_2$ октавы. Она настроена въ тонѣ *До*-бемоль мажорной гаммы; каждой ступени соотвѣтствуетъ особая струна, что требуетъ всего 46 струнъ, настраиваемыхъ точно такимъ же ключемъ, какъ и на фортепіано. Въ нижней части инструмента, у ногъ исполнителя, устроено восемь педалей. Одна изъ нихъ усиливаетъ звукъ на подобіе фортепіанной правой педали, а остальныя семь служатъ для перестройки тона инструмента. Каждая такая педаль вліяетъ только на одну ступень гаммы, но во всѣхъ октавахъ, а такъ какъ въ гаммѣ кромѣ октавной ступени ихъ семь, то и педалей устроено семь, что даетъ возможность перестроить каждую изъ ступеней во всѣхъ октавахъ сразу.

Педали устроены такъ, что, будучи нажаты ногою, онѣ остаются въ своемъ новомъ положеніи, хотя нога и отнимается. Если педаль находится въ нормальномъ положеніи, то соотвѣтствующія ей струны во всѣхъ октавахъ звучатъ какъ одна изъ ступеней гаммы *До*-бемоль-мажоръ. Отъ одного нажима эта ступень во всѣхъ октавахъ повышается на полутонъ, отъ второго нажима—еще на полутонъ. Такимъ образомъ, если всѣ семь педалей нажать по одному разу, то вся арфа перестроится въ строй *До*-мажоръ; если нажать всѣ семь педалей второй разъ, то получится строй *До*-діэзъ-мажоръ. Нажимая не всѣ, а только необходимыя педали, можно перестраивать арфу во всѣ тоны, такъ, напр., если нужно получить *ля*-бемоль-мажоръ, отличающійся отъ *До*-бемоль тремя повышеніями (*Соль*-бекаръ, *До*-бекаръ и *Фа*-бекаръ), то каждая изъ педалей, соотвѣтствующихъ этимъ тремъ ступенямъ, нажимается по одному разу. При помощи педалей всю арфу можно настроить не въ послѣдованіи гаммы, а въ послѣдованіи любого вводно-уменьшеннаго септаккорда и нѣкоторыхъ доминантсептаккордовъ и вводныхъ. Это даетъ характерный эффектъ glissando такихъ аккордовъ чрезъ всѣ октавы.

Въ виду такого устройства арфы, на ней неудобны отдаленныя модуляціи (при отсутствіи паузъ), потому что исполнитель не можетъ успѣть быстро переставлять много педалей сразу.

Для устраненія этого неудобства примѣняютъ въ оркестрѣ двѣ

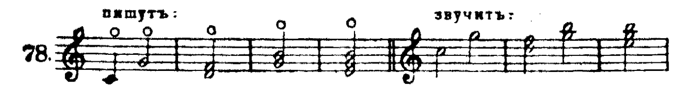
арфы. Неудобны также хроматическіе ходы, совершенно невыполнимые при быстромъ темпо. Вслѣдствіе условій аппликатуры на арфѣ невозможны ходы большими параллельными терціями.

Такъ какъ на арфѣ играютъ четырьмя пальцами каждой руки, то возможны не болѣе, какъ восьмиголосные аккорды и въ узкомъ положеніи.

Самое удобное и характерное для арфы — всевозможные glissando, арпеджіи, арпеджированные аккорды и т. п.
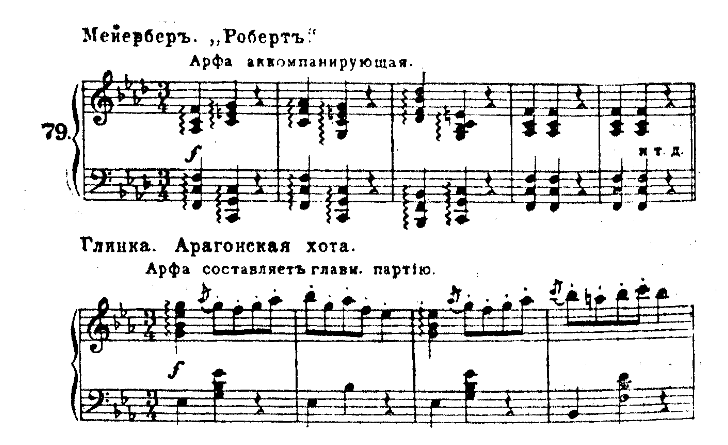
Пишутъ для арфы совершенно такъ же, какъ и для фортепіано — на двухъ линейныхъ системахъ въ скрипичномъ и басовомъ ключахъ.
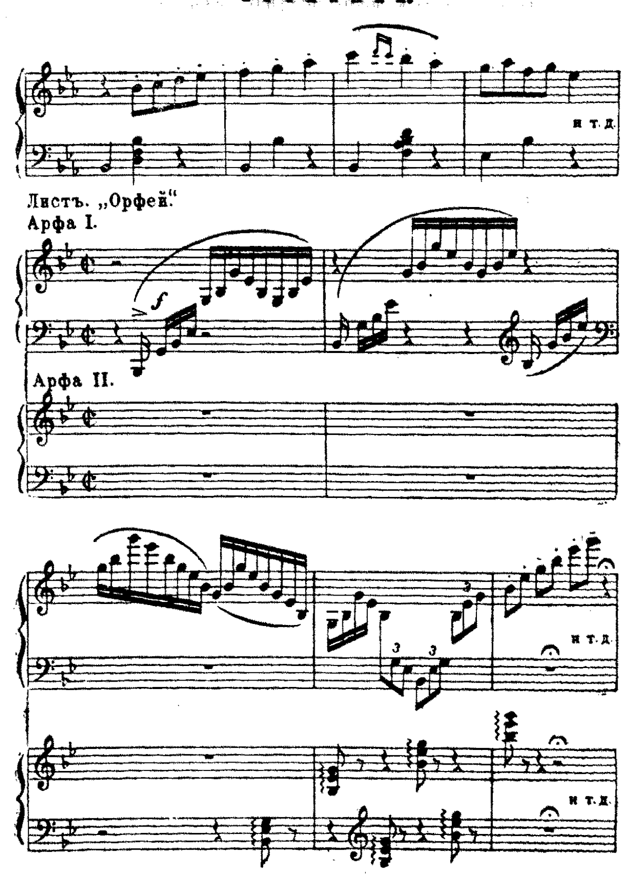
На арфѣ возможны флажолеты, но только октавные, одной, двухъ и не болѣе трехъ нотъ:



Въ настоящее время арфа сдѣлалась необходимой принадлежностью всякаго полнаго оркестра, который долженъ располагать двумя арфистами.

Образцы примѣненій арфы.





Въ исключительныхъ случаяхъ и въ зависимости отъ содержанія музыкальнаго сочиненія, въ оркестрѣ могутъ вводиться, не въ качествѣ концертирующихъ инструментовъ, а какъ члены оркестра, разные инструменты, не вошедшіе въ его нормальный составъ, какъ, напр., фортепіано, органъ, т. п.

Оперные же сюжеты требуютъ иногда и другихъ инструментовъ: народныхъ, историческихъ и пр., какъ, напр., мандолина, гитара, клавикорды, віоль д'амуръ (семиструнный альтъ, въ которомъ каждой скрипичной струнѣ соотвѣтствуетъ еще металлическая, построенная съ нею въ унисонъ), бандуры, волынки, гусли, свирѣли и т. п. Впрочемъ, такимъ рѣдкимъ и неупотребительнымъ инструментамъ обыкновенно приходится подражать на какихъ-нибудь сходныхъ съ ними оркестровыхъ инструментахъ.

Иностранныя названія оркестровыхъ инструментовъ.

Русскія.	Нѣмецкія	Итальянскія.	Французскія.
Флейты.	Flöte.	Flauto.	Flûte.
Малая флейта.	Pikkolflöte,	Piccolo, ottavino.	Petite flûte.
Гобой.	Hoboe.	Oboi.	Hautbois.
Англ. рожокъ.	Englisches Horn.	Corno inglese.	Cor. anglais.
Кларнетъ.	Klarinette.	Clarinetto Clarino.	Clarinette.
Фаготъ.	Fagott.	Fagotto.	Basson.
Валторны.	Hörner.	Corni.	Cors.
Трубы.	Trompeten.	Trombi, Clarini.	Trompettes.
Тромбоны.	Posaunen.	Tromboni.	Trombones.
Литавры.	Pauken.	Timpani.	Timbolles.
Тарелки.	Becken.	Piatti.	Cymballes.
Больш. барабанъ.	Grosse Trommel.	Gran casso.	Grosse-caisse.
Арфа.	Harfe.	Arpa.	Harpe.
Скрипка.	Geige.	Violino.	Violon.
Альтъ.	Bratsche.	Viola.	Alto.
Віолончель.	Violoncell.	Violoncello, Basso.	Violoncelle.
Контрабасъ.	Contrabasse.	Contrabasso.	Conte-basse.

Построеніе и чтеніе партитуръ.

Для того, чтобы приступить къ самостоятельному сочиненію хоровыхъ и оркестровыхъ произведеній, недостаточны не только свѣдѣнія, помѣщенныя въ этомъ отдѣлѣ, но не было бы достаточно цѣлыхъ томовъ, образцовыхъ въ отношеніи самаго яснаго и краснорѣчиваго изложенія, такъ какъ никакія книги, никакой языкъ не въ силахъ дать и описать того, что нужно оркестровому и хоровому композитору. Нужно же ему: 1) самое основательное, добытое массою упражненій, знаніе гармоніи, контрапункта и формъ, о чемъ своевременно и высказывались необходимыя соображенія, и 2) знакомство какъ съ характеромъ, силою звучности и эффектами каждаго инструмента, такъ и съ эффектами безчисленныхъ его комбинацій съ другими инструментами. Но въ описаніяхъ всего этого безсиленъ всякій языкъ и

даже, чѣмъ образнѣе и краснорѣчивѣе хотятъ описать характеръ подобныхъ комбинацій и эффектовъ. тѣмъ карикатурнѣе выходятъ эти попытки и въ лучшемъ случаѣ даютъ очень неясное понятіе. Чтобы познать всѣ виды и оттѣнки оркестроваго колорита, нужно ихъ прослушать, и прослушать не разъ и сознательно, т.-е. напередъ подготовить себя къ тому, что придется слышать, и прослѣдить за этимъ не однимъ только слухомъ, а также и глазами, по нотамъ, чтобы знать, какъ обозначенъ желаемый эффектъ или какими средствами достигнуты та или другая звучность, тотъ или другой колоритъ.

Единственнымъ средствомъ для этого является предварительное изученіе музыкальныхъ сочиненій по полной нотной записи, т.-е. по партитурѣ, и слушаніе ихъ съ этой же партитурой въ рукахъ. Но такое изученіе нужно не только композитору: оно необходимо для дирижера и полезно и для тѣхъ, кто задается менѣе широкими задачами и просто только желаетъ знакомиться непосредственно съ самими музыкальными произведеніями въ подлинномъ ихъ видѣ, а не по слабымъ и неполнымъ ихъ подобіямъ, какія представляютъ собою фортепіанныя переложенія, называемыя клавираусцугами.

Главная задача при составленіи этого отдѣла и заключалась именно въ томъ, чтобы дать сводъ необходимыхъ теоретическихъ свѣдѣній, безъ которыхъ пониманіе партитуръ невозможно. Но чтеніе партитуръ, т.-е. игра съ нихъ, является дѣломъ весьма нелегкимъ, такъ какъ, кромѣ вышеупомянутыхъ теоретическихъ свѣдѣній, требуетъ большого навыка въ чтеніи всѣхъ ключей, а затѣмъ еще извѣстной и даже своеобразной техники игры на фортепіано, какъ единственномъ инструментѣ, дающемъ возможность сколько-нибудь приблизительно полно передать хоровое или оркестровое сочиненіе.

Въ инструментальной музыкѣ въ видѣ партитуры пишется всякая пьеса, имѣющая не менѣе двухъ партій, причемъ главные инструменты или голоса помѣщаются обыкновенно вверху, а аккомпанирующіе—внизу. Отличнымъ подготовительнымъ средствомъ къ партитурной игрѣ является навыкъ въ исполненіи фортепіанныхъ фугъ: это научаетъ выдѣлять голоса и развиваетъ независимость пальцевъ, безусловно необходимую при выполненіи партитуръ на фортепіано. Въ виду же транспонирующихъ инструментовъ полезно пріучать себя транспонировать на фортепіано играемыя пьесы въ различные тоны. Самыя же упражненія въ чтеніи партитуръ удобнѣе всего начинать со струнныхъ тріо (напр., Бетховена), а затѣмъ перейти къ квартетамъ, квинтетамъ и т. д., начавъ съ Гайдна и Моцарта и переходя къ Бетховену, Шуберту, Мендельсону и Шуману. Въ этихъ партитурахъ встрѣтятся только альтовый и изрѣдка теноровый ключи, но

они уже потребуютъ нѣкоторыхъ исключительныхъ пріемовъ въ фортепіанной аппликатурѣ (постановкѣ и употребленіи пальцевъ), быть-можетъ, даже и порицаемыхъ при правильной игрѣ фортепіанныхъ сочиненій.

Вокальныя партитуры нужно выбирать въ ключахъ и притомъ сначала читать музыку, болѣе близкую къ гомофоническому стилю (хоры Генделя, Шуберта, Шумана, Мендельсона и др. *), а затѣмъ уже переходить къ музыкѣ полифонической, какъ, напр.: Страсти или Н-мольная месса Баха, творенія Палестрины, Орландо Лассо и др. средневѣковыхъ композиторовъ, такъ какъ у этихъ предшественниковъ Баха встрѣтятся самые разнообразные ключи и сбивчивый ихъ порядокъ. Навыкъ въ свободномъ чтеніи указанныхъ партитуръ значительно облегчитъ чтеніе нѣкоторыхъ транспонирующихъ инструментовъ, а именно:

1) инструменты строя А, звучащіе малой терціей ниже написаннаго (напр.: кларнеты, трубы и валторны), читаются въ дискантовомъ ключѣ со знаками тона на малую терцію ниже, также и инструменты in As, но только со знаками тона на большую терцію ниже;

2) инструменты in B (кларнетъ и труба) читаются въ теноровомъ ключѣ и со знаками тональности на большую секунду внизъ, но только играть ихъ партію нужно октавою выше діапазона тенороваго ключа; инструменты же in B басовые (басъ-кларнетъ, басовая валторна) читаютъ въ теноровомъ ключѣ и также въ надлежащей октавѣ;

3) инструменты in E и Es низкіе (валторны) читаются какъ бы въ басовомъ ключѣ, но октавою выше и со знаками ми-мажоръ (для E) и ми-бемоль-мажоръ (для Es). Высокіе инструменты (трубы) этого строя читаютъ также въ басовомъ ключѣ, но двумя октавами выше.

Изъ сказаннаго будетъ ясно, какъ поступать въ случаяхъ, если являются, какъ это и бываетъ въ старинныхъ партитурахъ, инструменты другихъ строевъ.

Такія указанія нельзя считать общимъ правиломъ, такъ какъ для однихъ удобнѣе пользоваться ключами, для другихъ—просто транспонировать.

Построеніе партитуры, т.-е. порядокъ расположенія инструментовъ, бывалъ различнымъ; въ настоящее же время болѣе или менѣе установилось расположеніе по группамъ такъ: въ самомъ низу лежитъ группа струнныхъ инструментовъ, за ними вверхъ слѣдуютъ ударные,

*) Самымъ легкимъ чтеніемъ въ четырехъ ключахъ сразу могутъ служить духовныя сочиненія православной церкви Бортнянскаго, Турчанинова и друг.

выше—группа мѣдныхъ, а надъ мѣдными — группа деревянныхъ духовыхъ.

Партія арфы, если она участвуетъ въ оркестрѣ, помѣщается непосредственно выше квартета, подъ ударными инструментами; тамъ же помѣщается и концертирующій инструментъ (въ партитурахъ концертовъ), но иногда его вставляютъ между партіями віолончелей и альтовъ.

Въ оперныхъ партитурахъ вокальныя партіи солистовъ и хоръ обыкновенно располагаются между партіями віолончелей съ альтомъ. Всѣ названія инструментовъ и голосовъ съ указаніемъ строевъ всегда полностью выписываются съ лѣвой стороны каждой нотной строки. Такимъ образомъ, расположеніе полной вокально-инструментальной партитуры таково:

Флейты 1-ая и 2-ая. ← Флейта piccolo.

Гобой 1-ый и 2-ой. ← Альтовая флейта.

Кларнеты 1-ый и 2-ой. ← { Альтовый гобой. Малый кларнетъ.

Фаготы 1-ый и 2-ой. ← Басовый кларнетъ.

Валторны 1-ая, 2-ая. ← Контрафаготъ.

» 3-ья и 4-ая.

Трубы 1-ая и 2-ая. ← Корнетъ съ пистонами.

Тромбоны—альтовый и теноровый.

Тромбонъ басовый.

Литавры и прочіе ударные. ← Туба.

Арфа.

← { Вокальныя партіи или концертирующій инструментъ.

Скрипки 1-ыя.

Скрипки 2-ыя.

Альты.

Віолончели.

Контрабасы.

Такимъ знакомъ < указаны мѣста необязательныхъ инструментовъ и голосовъ. Каждая группа инструментовъ обводится особой акколадою.

Существуютъ разныя объясненія, почему именно партитура приняла такое расположеніе, но, во всякомъ случаѣ, его можно считать за самое удобное, такъ какъ нижняя часть партитуры, болѣе близкая къ глазу читающаго, занята самой существенной группой струнныхъ инструментовъ, которые, при игрѣ съ партитуры, главнымъ образомъ, и приходится читать болѣе подробно; если въ струнныхъ инструментахъ содержаніе начинаетъ принимать аккомпанирующій или вообще второстепенный характеръ, то чаще всего въ этомъ случаѣ первенствуютъ деревянные духовые, которые, какъ крайніе верхніе, тоже легко найти и охватить глазомъ. Менѣе приходится останавливаться на мѣдныхъ духовыхъ, занимающихъ менѣе замѣтныя мѣста.

Современные издатели, ради сбереженія мѣста и удешевленія изданія, печатаютъ партитуры въ сокращеніи: всѣ инструменты полностью помѣщаются только на первой страницѣ, а на слѣдующихъ строки паузирующихъ инструментовъ пропускаются до ихъ вступленія. Это нарушаетъ обычный порядокъ послѣдованія инструментовъ и слишкомъ напрягаетъ вниманіе читающаго, который долженъ постоянно слѣдить за обозначеніемъ инструментовъ надъ строками. Но, съ другой стороны, тутъ есть и удобство въ томъ, что глазъ не долженъ обозрѣвать большого пространства цѣлой страницы.

Изученіе партитуры заключается въ томъ, чтобы выяснить себѣ значеніе и роль каждаго инструмента въ каждомъ мѣстѣ пьесы и дать себѣ ясный отчетъ,—какіе инструменты, гдѣ и почему должны быть выдѣлены или сгруппированы. Для этого прежде всего нужно разобрать форму самаго сочиненія, опредѣлить всѣ его темы, а затѣмъ уже переходить къ оцѣнкѣ сначала каждой оркестровой группы, а затѣмъ и отдѣльныхъ инструментовъ. Выученною можно считать партитуру тогда, когда изучающій въ каждый моментъ знаетъ, какіе инструменты играютъ, и какіе сейчасъ вступятъ.

При игрѣ съ партитуры на фортепіано приходится постоянно почти дѣлать сокращенія, т.-е. не выполнять всего, что написано, въ однихъ случаяхъ потому, что инструментовъ можетъ быть больше, чѣмъ пальцевъ на обѣихъ рукахъ, въ другихъ случаяхъ потому, что нерѣдко инструменты удваиваютъ одинъ другой въ унисонъ или въ октаву: первый случай на фортепіано невыполнимъ самъ по себѣ, такъ какъ на фортепіано нельзя играть мелодіи и ея удвоенія въ одной и той же октавѣ, такую удвоенную мелодію нужно только сильнѣе выдѣлить; во второмъ случаѣ нерѣдко приходится удвоенія не выполнять, а иногда переносить въ другія октавы, чего, впрочемъ, никогда нельзя

дѣлать съ основнымъ басомъ, исполняемымъ по преимуществу віолончелями съ контрабасами, фаготами и басовыми тромбонами. Многіе пріемы игры, возможные на разныхъ оркестровыхъ инструментахъ, или совершенно невыполнимы на фортепіано, или очень трудны и не даютъ надлежащаго впечатлѣнія. Къ такимъ относятся разныя тремолло, долгія выдержанныя ноты съ crescendo, diminuendo и нѣкоторые другіе пассажи. Ихъ приходится обыкновенно замѣнять или упрощать и т. п. Вообще перечислить всѣ подобные, чисто специальные, случаи нѣтъ никакой возможности: тутъ нужны, главнымъ образомъ, личное соображеніе и разсужденіе, основанное на пониманіи самаго дѣла. Много можетъ помочь въ этомъ отношеніи и указать на различныя упомянутыя сокращенія и измѣненія клавираусцугъ той самой партитуры, которая разучивается, хотя нужно замѣтить, что образцовыхъ клавираусцуговъ, въ родѣ, напр., симфоніи C-dur Бетховена для одного фортепіано и его же IX симфоніи для двухъ фортепіано, сдѣланныхъ Листомъ мало. Иногда встрѣчаются клавираусцуги, сдѣланные самими авторами или подъ ихъ наблюденіемъ. Случаевъ учиться читать партитуры при помощи такихъ клавираусцуговъ упускать не слѣдуетъ: они многому могутъ научить. Полезны собственныя пробы въ составленіи клавираусцуговъ, сначала, напр., симфоній Гайдна, затѣмъ—Моцарта, Бетховена и, наконецъ, новѣйшихъ композиторовъ.

О разучиваніи хоровыхъ и оркестровыхъ сочиненій и о дирижированіи.

Совмѣстное исполненіе хоровыхъ и оркестровыхъ сочиненій требуетъ дирижера, который долженъ разучить пьесу сначала самъ, затѣмъ съ исполнителями и руководить ея исполненіемъ. Разучиваніе самимъ дирижеромъ пьесы, выбранной, конечно, сообразно съ силами даннаго хора, оркестра и солистовъ, которыхъ дирижеръ долженъ знать хорошо, является дѣломъ весьма сложнымъ. Оно заключается въ томъ, что дирижеръ долженъ прежде всего разобрать конструкцію формы во всѣхъ подробностяхъ для того, чтобы при исполненіи не затушевать ни одной, даже мелкой черточки, имѣющей какое-нибудь значеніе въ строеніи пьесы, затѣмъ сознательно обдумать и установить всѣ темпо, отъ невѣрности которыхъ могутъ потерять какъ чистота исполненія, такъ и самое содержаніе сочиненія. Словомъ, еще до первой репетиціи, партитура со всѣми ея темпо, вступленіями, нюансами и пр. должна быть настолько подробно и твердо охвачена памятью дирижера и ясно рисоваться въ его воображеніи, чтобы ноты служили ему въ рѣдкихъ скучаяхъ для припоминанія только нѣкоторыхъ мелкихъ подробностей и служили бы ему опорою въ виду того волненія,

которое всякій испытываетъ, выступая передъ публикой. Знаменитый дирижеръ, Гансъ фонъ-Бюловъ, почти всегда дирижировавшій наизусть, говорилъ, «не голова дирижера должна быть въ партитурѣ, а партитура — въ головѣ дирижера».

Особенное вниманіе вызываютъ къ себѣ произведенія полифоническаго характера или вообще со сложною тематическою разработкою. Такія сочиненія или части ихъ при разучиваніи съ исполнителями потребуютъ отъ дирижера много времени, терпѣнія и знанія: исполнители начнутъ детонировать, вступать не во-время, не ритмично вести свои партіи, затушевывать идущую въ ихъ голосѣ тему, или, наоборотъ, заглушать ее, когда она появляется въ другихъ голосахъ или инструментахъ; оркестровые музыканты склонны умышленно облегчать, гдѣ можно, свои партіи, напр., играть тремолло не съ надлежащей быстротой (обыкновенно медленнѣе), не дотягивать выдержанныхъ нотъ до конца, особенно на духовыхъ, играть не въ одинаковый смычекъ (не одновременно двигать имъ вверхъ и внизъ), не обращать вниманія на разныя обозначенія и т. п. Наконецъ, на черновыхъ или корректурныхъ репетиціяхъ придется то исправлять партіи, то разрѣшать разныя сомнѣнія музыкантовъ и выискивать средства для того, чтобы скорѣе и легче достигнуть чистаго и вѣрнаго исполненія какого-нибудь труднаго мѣста и пр. Словомъ, дирижеру на черновыхъ репетиціяхъ думать о томъ, чтобы, пользуясь имъ, самому выучить пьесу, нѣтъ никакой возможности. Если же нѣкоторые дирижеры такъ и поступаютъ, т.-е., какъ говорятъ, дирижируютъ съ листа, то или они недостаточно серьезно понимаютъ свое дѣло и не дорожатъ своимъ авторитетомъ, или надѣются на слишкомъ большую опытность и навыкъ, какъ свою, такъ и исполнителей. Между тѣмъ уронить свой авторитетъ въ глазахъ плохихъ исполнителей, напр., любителей, это значитъ охладить ихъ къ дѣлу и безъ того для нихъ трудному, а въ глазахъ опытнаго оркестра и хора значитъ сдѣлаться предметомъ ихъ насмѣшекъ и шутокъ и уничтожить всякую надежду установить повиновеніе исполнителей дирижеру, безъ котораго дирижеръ никогда не достигнетъ такого исполненія, какого онъ желаетъ. Гекторъ Берліозъ, весьма замѣчательный дирижеръ, въ своей интересной брошюрѣ «Дирижеръ оркестра» (переводъ П. Щуровскаго. Москва, 1873 г.) говоритъ: «надо, чтобы оркестръ чувствовалъ то, что чувствуетъ, понимаетъ и чѣмъ воодушевляется дирижеръ; тогда только и его воодушевленіе сообщается тѣмъ, которыми онъ дирижируетъ: его внутренній жаръ ихъ согрѣваетъ, его электричество ихъ возбуждаетъ, его стремительность ихъ увлекаетъ». Безъ авторитета и безъ особенной способности ясно, опредѣленно и живо передавать исполнителямъ всѣ свои желанія, дирижеръ не достигнетъ того, чего

требуетъ Берліозъ. Но если второе является особымъ дирижерскимъ даромъ, который нельзя почерпнуть изъ книгъ, а можно только развить и усовершенствовать, настолько первое, т.-е. авторитетъ зависитъ отъ фундаментальности музыкальнаго образованія дирижера и твердаго, подробнаго знанія, исполняемаго имъ сочиненія.

Итакъ, дирижеръ, исполняющій музыкальное произведеніе начисто и достигнувшій въ этомъ исполненіи того, что онъ себѣ преднамѣтилъ, какъ результатъ изученія имъ партитуры, является такимъ же художникомъ, какъ и всякій виртуозъ, воспроизводящій музыкальное сочиненіе на своемъ инструментѣ. Но только инструментъ, который находится въ распоряженіи дирижера — его оркестръ, или хоръ, — требуютъ каждый разъ обученія, чего ни скрипка, ни фортепіано, ни арфа отъ своего художника-виртуоза не требуютъ. Такимъ образомъ, дирижеръ, кромѣ таланта художника, долженъ еще обладать талантомъ учителя. Но и въ этомъ случаѣ дать въ нѣсколькихъ словахъ какія-нибудь опредѣленныя правила невозможно, такъ какъ всякіе пріемы обученія зависятъ отъ степени даровитости обучающаго; и отъ степени подготовки и опытности обучающагося, поэтому и приходится ограничиваться самыми общими указаніями, въ родѣ слѣдующихъ.

Размѣщеніе оркестра установилось слѣдующее: спереди, ближайшими къ дирижеру, въ первомъ ряду располагаются скрипки: по лѣвую сторону (когда онъ стоитъ лицомъ къ оркестру)—первыя, по правую—вторыя, во второмъ ряду (начиная слѣва отъ дирижера)—гобои, кларнеты, флейты, альты (противъ дирижера), а правѣе—віолончели; въ третьемъ ряду (начиная слѣва отъ дирижера) фаготы, валторны, трубы и рядъ контрабасовъ (какъ-разъ за спиною віолончелистовъ второго ряда); въ четвертомъ ряду (также слѣва) остальные контрабасы, тромбоны, туба и остальные ударные. Передъ вторыми скрипками, ближе впередъ и къ пульту дирижера, помѣщаются арфы. Концертирующій инструментъ или солисты занимаютъ мѣста обыкновенно передъ дирижеромъ.

Если есть хоръ, то сопрано, а за ними басы заслоняютъ первыхъ скрипачей, а контральто и за ними тенора—вторыхъ. Если хоръ великъ и силенъ, то его помѣщаютъ за оркестромъ.

Что касается репетированія, то о немъ тоже можно сдѣлать только самыя общія указанія и то въ виду малоопытнаго плохого хора и оркестра, такъ какъ хорошіе исполнители значительно облегчаютъ репетиціи и сокращаютъ ихъ число, во-первыхъ, уже потому, что съ ними (не столько съ хоромъ, сколько съ оркестромъ) почти всегда является возможность на первой же репетиціи пройти пьесу сразу, съ листа и тогда отмѣтить самые грубые не-

достатки, исправить ихъ и перейти къ детальной обработкѣ, а во-вторыхъ, хорошій хоръ и оркестръ, много и долго пѣвшій и игравшій, всегда имѣетъ болѣе или менѣе обширный репертуаръ, такъ что безпрестанно оказывается, что выбранная пьеса, особенно если она не есть послѣдняя новинка, всѣми или большинствомъ, нѣсколько разъ уже исполнялась. Но здѣсь часто выступаетъ то неудобство, что исполнители выучили извѣстную имъ пьесу при другой нюансировкѣ, подъ вліяніемъ другихъ взглядовъ бывшаго дирижера, или просто забыли ее; тогда является не менѣе трудное и часто щекотливое дѣло переучиванія.

Чтобы репетиціи съ хоромъ шли хорошо, чтобы хоръ легко исполнялъ всѣ указанія хормейстера, необходимо, чтобы каждый голосъ совершенно твердо, почти наизусть, зналъ свою партію не только по музыкѣ, но и по тексту, смыслъ котораго долженъ быть совершенно ясенъ; тогда только музыкальная декламація, а слѣдовательно и нюансировка, требуемая хормейстеромъ, будутъ поняты и легко воспримутся и исполнятся.

Чаще всего недостатками, съ которыми приходится бороться въ хорѣ, являются: неритмичность, фальшь, т.-е. детонированіе и несоотвѣтствіе (излишекъ или недостатокъ) силы звучности всего хора или отдѣльныхъ голосовыхъ группъ. Неритмичность—признакъ или очень плохого состава хора или непонятой въ этомъ отношеніи партіи: первое поправить очень трудно, второе—легко.

Но иногда являются ритмическія трудности не въ самой партіи, а при ея сочетаніи съ партіей другого голоса, что происходитъ, напр., отъ образующейся несоразмѣрности дѣленія (въ одной партіи—парное дѣленіе нотъ, въ другой—тріоли), отъ синкопированнаго движенія, отъ ритмически неудобныхъ вступленій. Такія двѣ партіи, взаимно одна другую затрудняющія, нужно проходить совмѣстно. Фальшь также происходитъ или отъ немузыкальности поющихъ, или отъ трудныхъ мелодическихъ ходовъ въ партіи, отъ ея неудобства для голоса, или отъ того, что поющіе не вслушались въ гармонію того мѣста, которое детонируютъ. Интервалы хотя и рѣдко, но иногда встрѣчаются, и особенно у молодыхъ, неопытныхъ композиторовъ настолько трудные для голоса, что приходится прибѣгать къ разнымъ (временнымъ) облегчительнымъ пріемамъ, а иногда и рекомендовать извѣстныя упражненія для того, чтобы осилить такія мѣста своей партіи. Но чаще всего, и даже въ хорошихъ хорахъ, детонированіе происходитъ отъ того, что поющіе не понимаютъ гармоніи того мѣста, въ которомъ фальшь. Тогда къ прямой обязанности хормейстера относится разъясненіе подобнаго мѣста, и если хоръ можетъ его понять, то такое разъясненіе должно быть сдѣлано на основаніи гар-

моніи, если же нѣтъ—то приходится практически, съ голоса, сначала познакомить хоръ съ гармонической основой труднаго мѣста, а затѣмъ постепенно ввести тѣ элементы, тѣ гармоническія изысканности, которыя вызываютъ фальшь. Въ виду такихъ случайностей авторъ настоящихъ строкъ всегда требуетъ, чтобы на корректурныхъ репетиціяхъ съ хоромъ, состоящимъ обыкновенно изъ лицъ, менѣе музыкально образованныхъ, чѣмъ оркестровые музыканты, непремѣнно была доска съ нотными линейками: на ней очень удобно и наглядно дѣлаются всѣ подобныя разъясненія, на ней же гораздо скорѣе, легче и точнѣе дѣлаются и всѣ мелкія поправки въ партіяхъ, уничтожающія необходимость подходить къ каждому голосу или хористу, отыскивать съ нимъ невѣрное мѣсто и быть свидѣтелемъ, какъ онъ его исправитъ.

Самая непредотвратимая, и потому досадная, фальшь является, если партіи написаны не въ нормальной тесситурѣ голосовъ, т.-е. слишкомъ высоко или низко, противъ чего менѣе всего погрѣшаютъ итальянскіе композиторы. И это тѣмъ болѣе досадно, если хоровой нумеръ идетъ съ оркестровымъ сопровожденіемъ, да еще какъ часть какого-нибудь большого произведенія (напр., финалъ IX симфоніи Бетховена, отличающійся чрезмѣрной высотой), вслѣдствіе чего его нельзя исполнить въ болѣе удобной тональности.

Ошибки въ несоотвѣтствіи силы звучности всего хора или отдѣльныхъ голосовыхъ партій на репетиціяхъ всегда бываютъ, даже въ самыхъ изысканныхъ хорахъ, такъ какъ сами хористы менѣе всего могутъ судить о томъ, насколько достаточно громко или тихо они поютъ. Но въ установленіи соотвѣтствія силы звучности весьма легко можетъ ошибаться и самъ хормейстеръ, такъ какъ оно во многомъ зависитъ отъ качествъ резонанса того помѣщенія, въ которомъ происходитъ пѣніе; поэтому лучше всего послѣднія репетиціи дѣлать въ той залѣ, гдѣ будетъ происходить самое исполненіе, но и въ этомъ случаѣ всегда нужно принимать въ разсчетъ, что присутствіе публики, которой на репетиціяхъ нѣтъ, сильно уменьшитъ силу звучности.

Хоръ, ко времени совмѣстныхъ репетицій съ оркестромъ, долженъ быть совершенно готовъ, такъ какъ дѣлать одновременно корректуръ и того, и другого рѣшительно невозможно.

Репетиціи съ оркестромъ носятъ нѣсколько иной характеръ: если оркестръ слабъ, а особенно, если онъ состоитъ изъ не профессіональныхъ музыкантовъ, то всѣ его группы, а именно смычковыхъ, деревянныхъ духовыхъ, мѣдныхъ духовыхъ и ударныхъ, находятся въ разладѣ, — ихъ всѣхъ приходится дисциплинировать, согласить и тогда только можно разсчитывать на достиженіе цѣльности и нюансировки. Но тутъ недостатки, ошибки, случайности такъ разнообразны,

какъ это уже и было мимоходомъ замѣчено выше, что самымъ лучшимъ учителемъ для дирижера является только практика, и если обладающій хорошимъ музыкальнымъ слухомъ и всѣми необходимыми познаніями желаетъ выработать изъ себя дѣйствительно хорошаго дирижера, то самое лучшее, если онъ сначала найдетъ возможность посѣщать гдѣ-нибудь оркестровыя репетиціи, за которыми и будетъ слѣдить по партитурѣ, а затѣмъ, познавъ, такимъ образомъ, наглядно всю черную работу дирижера, возьмется управлять какимъ-нибудь плохенькимъ оркестромъ. Во-первыхъ, къ дирижеру такимъ оркестромъ предъявляется меньше требованій, а слѣдовательно, на немъ и меньше отвѣтственности, а во-вторыхъ, такой оркестръ не такъ ясно будетъ замѣчать, какъ его дирижеръ надъ нимъ учится.

Такая школа по всей вѣроятности каждаго приведетъ къ слѣдующимъ общимъ выводамъ. Чѣмъ плоше оркестръ и чѣмъ труднѣе разучиваемая пьеса, тѣмъ рискованнѣе и безполезнѣе сразу дѣлать общія репетиціи съ полнымъ составомъ, и нужно оркестръ дѣлить на группы. При такихъ групповыхъ занятіяхъ прежде всего нужно привести въ полный порядокъ группу смычковыхъ инструментовъ: если она играетъ хорошо, то всегда поддержитъ остальныя группы и затушуетъ ихъ ошибки. Со смычковыми инструментами дѣлать отдѣльныя репетиціи очень удобно, такъ какъ въ ихъ партіяхъ всегда заключается главное содержаніе пьесы, если же гдѣ-нибудь неудобство вступленій будетъ зависѣть отъ отсутствія той или другой оркестровой группы, то ее дирижеръ можетъ исполнить на фортепіано, которое должно быть всегда подъ его руками на корректурныхъ репетиціяхъ.

Основательной срепетовки требуютъ и деревянные духовые, особенно если они слабы, но съ ними дѣлать репетиціи отдѣльно отъ струнныхъ инструментовъ трудно, и вотъ тутъ-то твердо знающій свое дѣло струнный оркестръ можетъ своею поддержкою оказать большія услуги.

Съ группою мѣдныхъ духовыхъ можно проходить отдѣльно только немногія мѣста: вся она обыкновенно дополняетъ ансамбль, который и должна слышать по возможности во всей полнотѣ.

Только тогда, когда весь оркестръ играетъ вѣрно и сознательно свои партіи, можно разсчитывать на то, что нюансировка будетъ достигнута.

При черновой работѣ каждый дирижеръ пользуется собственными пріемами разучиванія; онъ и разсказываетъ, и показываетъ на инструментѣ и собственнымъ голосомъ то, чего онъ желаетъ достигнуть; но существуютъ и общепринятые внѣшніе знаки для дирижера, которые долженъ знать и понимать оркестръ. Впрочемъ, такихъ знаковъ очень немного: высчитываніе такта палочкою дѣлается точно такъ, какъ это показано въ отдѣлѣ элементарной теоріи (стр. 29—32).

въ статьѣ о размѣрѣ. Исполнители должны твердо знать всѣ эти виды счетовъ, а главное въ какую сторону падаетъ ударъ каждой доли. Болѣе размашистыя и рѣшительныя движенія палочкой указываютъ на бо́льшую выразительность, болѣе плавныя — требуютъ болѣе мягкаго исполненія, отрывистые удары указываютъ на sforzando, движеніе обѣими руками дѣлаютъ тогда, когда хотятъ, чтобы оркестръ исполнялъ forte, уничтожаютъ forte подъемомъ лѣвой руки вверхъ, ладонью къ оркестру. Въ речитативахъ и концертныхъ каденцахъ тактъ не высчитывается цѣликомъ, а только указываются его первыя доли движеніемъ палочки внизъ или беззвучнымъ ея прикосновеніемъ къ пульту. Всѣ остальныя движенія, которыя найдетъ нужнымъ дѣлать дирижеръ, есть дѣло его личнаго выбора и вкуса; описаніямъ же они рѣшительно не поддаются. Можно сказать только одно: всякія движенія допустимы, если они помогаютъ исполнителямъ понимать желанія дирижера и если не граничатъ съ каррикатурностью.

Желающимъ ближе познакомиться съ дирижированіемъ можно указать на сочиненіе Р. Вагнера, «Ueber das Dirigiren» *), и вышеупомянутую (стр. 293) брошюру Г. Берліоза подъ заглавіемъ «Дирижеръ оркестра».

---

*) Извлеченіе изъ этого сочиненія, на русскомъ языкѣ, подъ заголовкомъ «О дирижированіи», помѣщено въ журналѣ «Музыкальный Сезонъ», за 1871 г. №№ 15, 16 и 17.

ОГЛАВЛЕНІЕ.